الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أحمد بن بلة 1 –السانيا
معهد الترجمة

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

حدود الدبلجة بين الأمانة و التصرف في السينما الجزائرية : دراسة تطبيقية

من إعداد الطالبة :
بوسماحة خديجة

تحت إشراف الأستاذة:
د. توهامي وسام

لجنة المناقشة :

الأستاذ: أ. د عباد أحمد	رئيسا	جامعة وهران1
الأستاذ:. د. توهامي وسام	مشرفا مقررا	جامعة وهران1
الأستاذ: د. زيناي جمال الدين	عضوا مناقشا	جامعة وهران1
الأستاذة: أ. د فرقاني جازية	عضوا مناقشا	جامعة وهران1

السنة الجامعية: 2015 / 2016

الفهرس

شكر و عرفان

أتقدم بالشكر الجزيل الى الأستاذة المشرفة الدكتورة "بن عمر نجاة" على جميل صبرها و دعمها بالنصح و التوجيه، فلم تبخل للحظة واحدة بإرشادي طيلة انجازي لهذا البحث المتواضع.

كما أتقدم بالشكر إلى كل أساتذتي في قسم الترجمة، جامعة وهران، الذين قاموا بتأطيرنا طيلة مدة تكويني بالماجستير، و أخص منهم رئيسة القسم: الأستاذة " فرقاني جازية " التي منحتني فرصة تقديم هذا العمل، و الأستاذ " بلحيا طاهر" ، سأظل ممتنة لكما أساتذتي ما حييت.

وأشكر جميع زملائي في الدراسة : نور الدين، أمين، شوقي، عبد الرزاق، حسان، سفيان.

وأدعو الله أن يوفقني لما يحب و يرضى...

إهداء

إلى أبي و أمي...

إلى أخي و أختي...

إلى الأستاذ " مالك محمد" ...

إلى" سمير برايري" ...

إلى صديقتي" سمية" و إلى جميع من ساندني و آزرني في سبيل أن يرى هذا العمل النور...

شكرا لكم...

مقدمة:

مقدمة:

مع الانتشار غير المسبوق للمسلسلات و الأفلام المدبلجة على شاشاتنا العربية، أصبح من الضروري في الدراسات الترجمية الاهتمام بالدبلجة و تسليط الضوء على العوائق التي تشوبها خاصة الجانب الثقافي منها. يسعى هذا البحث الى تقصي هذه العوائق و التحديات التي تطرحها دبلجة الافلام السينمائية الجزائرية.

ولقد تفطن العام و الخاص إلى دور السينما في بلورة الرأي حيث يعتبرها المختصون أداة فعالة جدا في التأثير على عقول المشاهد، مما جعل بعض الدول تلجأ إلى الدبلجة بغية قمع و ايقاف هذا التأثير، من خلال تكييف النص الأصل و بالتالي التحكم في نص الفيلم قدر المستطاع بما يخدم مصالحها السياسية أو على الأقل القيم الاجتماعية.

فمنذ أن أصبحت الترجمة السمعية البصرية محط اهتمام في الدراسات الترجمية الحديثة، و منذ احتفال العالم بالذكرى المئوية الأولى لظهور السينما، أصبحت دراسة ترجمة الأفلام السينمائية من سترجة و دبلجة محور بحث للعديد من المختصين.

تحولت السينما في فترة قصيرة لتتحول الى صناعة قائمة بذاتها، فأصبحت النمط الأشهر للترفيه للعالم أجمع، و لقد استعمل الفيلم كوسيط لنشر التعليم و الدعاية و كذلك للترفيه، بحيث أصبحت وسائل الاعلام السمعية البصرية تأخذ جل وقتنا فهناك قفزة كبيرة من ما هو مكتوب الى ما هو مرئي، فساهمت في نشر الثقافات و قربت الشعوب لفهم بعضها البعض و تخطي الأفكار المسبقة عن كل ثقافة.

و مع ذلك، قد تشكل ترجمة الافلام خطرا على الثقافة الهدف إذا ما كانت هذه الاخيرة أقل قوة اقتصاديا و سياسيا من الثقافة المصدر، بحيث تعكس الافلام نمط الحياة و الثقافة أين يتم صنعها.
لقد أشار كل من Tomlinson، 1991 و Ryan Ingram&Musiol، 2010

و Sardar & van loon ، 1999 في الدراسات التي قاموا بها في الدراسات الثقافية أن الدول الأقل قوة و الأضعف تكون عرضة لتبني ثقافة و نمط الحياة في الثقافة المصدر للدول القوية، و تسمح الدبلجة على خلاف السترجة لهذا الامر ان يتم بطريقة اسهل لان الممثلين يتكلمون نفس لغة المشاهدين، فيرونهم يتكلمون نفس لغتهم فيعتبرونهم منهم و بالتالي يتبنون الثقافة الهدف بسهولة، وتستعمل الدول المهيمنة الافلام لنشر و نقل قيمها و ثقافاتها الى العالم الثالث، كونها هي المصدرة أما العالم الثالث فيعتبر المستهلك لهاته الافلام، و يتعدى هذا النقل إلى أن يصل إلى التأثير على طريقة الكلام و طريقة اللبس.

يشير Delabastita إلى أن الفيلم يعتبر نوعا من الاتصال متعدد القنوات و متعدد الرموز. و يعد متعدد القنوات لأن كل من القناة السمعية و القناة البصرية تستعمل معا، أو بعبارة أخرى، نحن نشاهد (بصري) و نسمع (سمعي) الفيلم في آن واحد، فهاته هي الطريقة التي يصل بها إلينا الفيلم. أما فيما يخص الرموز، فهناك العديد من الرموز التي تعطي معنى للفيلم و تسمح للمشاهدين بفهمه. تشمل هاته الرموز في الفيلم كل من الرموز اللغوية و الرموز شبه اللغوية و تمثل المجموعة الأولى الرموز اللفظية، أما فيما يخص الثانية فتمثل نبرة الصوت، تعابير الوجه، الحركات...الخ.

و يؤكد" Delabastita" على عدم الخلط بين القناة و الرموز، لأن الرموز تستعمل لتقديم المعنى الحقيقي للفيلم، في حين أن القناة هي الوسيلة التي من خلالها تصل رسالة الفيلم إلى الجمهور. وبذلك يجب على المترجم المتخصص في مجال الترجمة السمعية البصرية أن يأخذ بعين الاعتبار كل من القناة و الرموز عند قيامه بعملية الترجمة.

بصفة عامة، أصبح لا يمكننا التفكير في ترجمة الأفلام وصناعة السينما بشكل منفصل، فالأفلام التي تصنع لا تعرض فقط على المستوى الوطني بل أيضا على المستوى العالمي، لذلك، يأخذ في الاعتبار صناع الفيلم منذ البداية أن جمهوره المحتمل هو العالم كله، وتدرك الشركات المصنعة للفيلم أن نجاحه في جميع أنحاء العالم يعتمد على ترجمة جيدة للفيلم، ولذلك يولون أهمية كبيرة لذلك، وعلاوة على ذلك، تستمع هذه الشركات إلى تسجيل دبلجة الممثل / الممثلة كي تقرر ما إذا كان مناسب/ة الممثل / الممثلة في الفيلم الأصلي.

وبفضل العولمة والتطورات والتغيرات في التكنولوجيا، تزايد الاهتمام بالترجمة السمعية البصرية في السنوات الأخيرة، وانتقلت شوطا طويلا فأصبحت مجالا قائما بحد ذاته في الدراسات الترجمية،

وقد ركز الباحثون في المقام الأول على خصوصيته، مثل ما يجعله مختلف عن غيره من أنواع الترجمة، والقيود التي تقف في وجه المترجمين.

ولقد انطلق بحثنا المعنون بـ ***"حدود الدبلجة بين الأمانة و التصرف في السينما الجزائرية – دراسة تطبيقية"*** ، من مجموعة من الإشكاليات التي حاولنا قدر المستطاع البرهنة و إثبات صحتها من عدم ذلك، و مجموعة من التساؤلات التي حاولنا الاجابة عليها بما تتيحه لنا الدراسات في هذا المجال. فكان التساؤل الأول:

- حول ماهية عملية الدبلجة/الترجمة؟
- و ماهي الاستراتيجيات التي يتبعها في ترجمته؟
- و ما هي المعايير التي تحكمه في اختياراته؟
- و هل المترجم حر أم مقيد بجهات خارجية في عمله؟
- و هل الدبلجة مجرد نقل لصوت و صورة أم أنها أكثر من ذلك؟ و ما مدى أمانة النص الهدف؟

حاولنا قدر المستطاع أن يمس هذا العمل الجانب التطبيقي لعمل المدبلج و لقد ركزنا في بحثنا على العقبات التي تتخلل عمله ، خاصة الثقافية منها ، و حاولنا تبيان تأثير كل هذه العقبات على أمانة النص الهدف المدبلج.

تشهد السينما الجزائرية انتعاشا في الآونة الأخيرة، فأصبحنا نشاهد بعض الأفلام التي ترتقي إلى المستوى العالمي ، و بدأنا نلاحظ وعيا في هذا المجال ، مما دفع المنتجين إلى التفكير في الاستثمار في دبلجة و سترجة الأفلام ، بغية التحرر و الانفتاح على العالم الخارجي ، إلا أن المشوار لا زال في بدايته، و هو ما بعثنا على اختيار الموضوع، كونه موضوع معاصر حديث، فالدبلجة في السينما الجزائرية تكاد تنعدم التجربة فيها ، و تطرقنا إلى الصعوبات التي يواجهها المترجم في هذا المجال ، و حاولنا اقتراح بعض الحلول التي يمكن أن تساهم في تحسن مستوى الدبلجة.

و انتقينا كمدونة للبحث فيلم جد حديث، أثار جدلا عند صدوره، فهو يندرج ضمن خانة "الأكشن"، و من المعروف عن السينما الجزائرية أنها تميل إلى المواضيع الاجتماعية التي تعالجها غالبا في الأفلام، و بطبيعة الحال كل ما هو جديد يوضع و يصنف ضمن خانة التجربة الناقصة ولم نتمكن

من الحصول على السيناريو، بالرغم من أننا اتصلنا بالشركة الموزعة، ولهذا فضلنا عدم ارفاق البحث بملحق يضم السيناريو ذلك لأنه لا يخول لنا إصدار هذه المعلومات.

كوننا ركزنا على العقبات الثقافية التي يواجهها المترجم في دبلجة الفيلم، استخدمنا المنهج السيميائي نظرا لطبيعة الدراسة السيميائية التي تعنى بدراسة العلامات و الرموز و التي تحللها لتفك رسالتها، و التي تؤكد على أن كل نشاط ثقافي يخلف أثرا دلاليا.

إن اختيار الفيلم " *أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد* *les portes du soleil Algérie pour toujours*" لم يكن اعتباطيا إنما لجملة من الأسباب أهمها عدم توفر السوق الجزائرية المحلية على أفلام مدبلجة إلى لغات أجنبية قد تأخذ بها إلى العالمية ، و لقد وقع اختيارنا على الموضوع لجملة من الاسباب منها ما هو ذاتي و منها ما هو موضوعي:

أما الذاتية:

- الميول الشخصي لموضوع السينما عامة و الجزائرية خاصة.
- التقرب من الدبلجة كعملية تقنية حديثة تتداخل ما بين الترجمة و التكنولوجيا المستعملة.

أما الموضوعية:

- ندرة البحوث في السينما الجزائرية في الآونة الاخيرة خاصة من منظور الدبلجة.
- الجدل الذي تطرحه الافلام الجزائرية الجديدة خاصة التي يتم انتاجها بشراكة من منتجين أجنبيين.

كما استخدمنا المنهج السوسيولوجي،حيث يأخذ هذا المنهج الظروف المحيطة بالمترجم بعين الاعتبار،فيتأثر هذا الأخير بالعوامل الاجتماعية و السياسية و الثقافية و الأخلاقية و الدينية المحيطة به.

فرضت علينا طبيعة البحث الاعتماد على المراجع الاجنبية نظرا لقلة المراجع العربية التي تتناول الدبلجة بشكل عام ، و تشترك جل المراجع كونها حديثة و ذلك لأن هذا المجال يعتبر حديثا في الدراسات الترجمية، و رأينا اختيار ما يخدم بحثنا و يجيب على إشكاليته.

و لقد واجهتنا صعوبة في اختيار المدونة، ذلك أن الأفلام المدبلجة إلى لغات أجنبية تكاد تكون منعدمة، إضافة إلى عائق اللهجة المحلية، كوننا نعلم ان الفيلم الجزائري معروف أنه ينتج باللهجة المحلية الجزائرية.

و قسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول، فصليين نظريين و فصل تطبيقي، أما الفصل الأول فكان معنونا بـ " الترجمة السمعية البصرية الرهانات و الآفاق" فتطرقنا فيه إلى أنواع الترجمة السمعية البصرية و مجموع الرهانات التي تطرحها هذه الأخيرة، و كذلك حول آفاقها في العالم العربي.

أما الفصل الثاني فوسمناه بـ"الدبلجة و السينما الجزائرية: البدايات و الصعوبات"، و قسمناه بدوره إلى مبحثين ، المبحث الأول : الدبلجة بين الأمانة و التكييف ، فتعرضنا إلى تعريف الدبلجة و شرحنا تقنية الدبلجة، ثم تطرقنا إلى الجدل الأزلي بين الأمانة و الخيانة ، و كذلك حاولنا التركيز على العوامل التي تحيط بالمترجم و القيود التي تفرض عليه مما يجعله يختار المشاهد الهدف و يترجم على هذا الأساس . أما المبحث الثاني : السينما الجزائرية النشأة و الاتجاهات، فتكلمنا فيه على تاريخ السينما الجزائرية و مختلف المراحل التي مرت بها و كذا عن مختلف الاتجاهات التي تبنتها السينما الجزائرية.

أما الفصل الثالث فكان جزء تطبيقيا عنوناه بـ " دبلجة الفيلم السينمائي الجزائري: بين ندرة التجربة و آفاق الدبلجة" فعرفنا النمط الذي ينتمي إليه الفيلم " الأكشن" هذا النوع الذي يعتبر جديدا و يكاد ينعدم فيه الحوار فهو يركز على الحركات و على استعمال الكاميرا، و لقد وقع اختيارنا على هذا الفيلم " *أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد* *les portes du soleil Algérie pour toujours*" الذي أثار جدلا على المستوى الوطني عند صدوره بسبب ما يعرضه من أفكار حول مدينة وهران، إلا أن المخرج قد صرح بسبب اختياره المدينة، فيما يخص السيناريو فيعتبر ضعيفا جدا إذا ما قارناه بطريقة كتابة السيناريو في الأفلام الأمريكية المعروفة بالرسائل المشفرة التي تدرج داخل الحوارات التي تدور في الأفلام و تكون في معظم الأحيان تعبر عن فكر و ايدولوجيا كاتبها، ففي الفيلم الذي اخترناه وجدنا أن السيناريو لا يتعدى أن يكون حوارا يدور بين الممثلين . رغم ذلك حاولنا تأويل بعض المشاهد التي بدا لنا أنها تهدف الى فكر معين، و لقد أوردنا في هذا الجزء التطبيقي ملخصا للفيلم حتى يتسنى للقارئ فهم الأبعاد التاريخية و الاجتماعية و الثقافية للفيلم. ثم تناولنا بعض المشاهد من الفيلم و حاولنا تحليلها و تطبيق الجانب النظري.

و ختمنا عملنا بخاتمة تضمنت ما خرجنا به من نتائج و استنتاجات و اقتراحات قد تساهم في تحسين مستوى الدبلجة و الترجمة السمعية البصرية في الوطن العربي عامة و الجزائر خاصة.

أما بالنسبة للدراسات السابقة حول موضوع الدبلجة و السينما الجزائرية فهي أغلبها باللغة الاجنبية، ففي ما يخص الدبلجة كان للدراسات الاجنبية بالغ الاثر في صوغ بحثي مثل: الاطروحة التي قدمها ALKADI TAMMAM:

"ISSUES IN THE SUBTITLING AND DUBBING OF ENGLISH-LANGUAGE FILMS INTO ARABIC: PROBLEMS AND SOLUTIONS".

و لقد كان للدوريات و المجلات المتخصصة في الترجمة نحو ميتا (META) و تغاتويغ (TRADUIRE) و تي تي آر (TTR) و مختلف اصدرات المدرسة الكندية التي لها الوقع الكبير في دراسات الترجمة السمعية البصرية و الدراسات الترجمية المعاصرة، و كذا مختلف المقالات المتاحة على الشبكة العنكبوتية مثل مقالات محمد جمال في هذا المجال خاصة فيما يخص واقع الترجمة السمعية البصرية في العالم العربي ، الحصة الاكبر في المرجعية في بحثنا.

أما فيما يخص موضوع السينما فكانت اطروحة للباحثة منصور كريمة، موسومة ب " اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة" بحثا مقدما لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2012 و التي تناولت فيها الباحثة أهم الاتجاهات و مراحل السينما الجزائرية.

إن البحث في مجال الترجمة السمعية البصرية عامة و الدبلجة خاصة، و دبلجة الأفلام الجزائرية بالأخص لمجال جد حديث و ميدان خصب، إلا أن الباحث فيه تواجهه صعوبات أهمها صعوبة الحصول على الفيلم فيضطر إلى اللجوء إلى تحميله من الانترنت إذا وجد و كذا عدم المقدرة على الحصول على السيناريو، إضافة إلى ندرة الدراسات حول الدبلجة و السينما الجزائرية.

و في الأخير أملي أن أكون قد وفقت و لو قليلا في لمس بعض النقاط، و أتمنى أن أكون قد فتحت المجال لدراسات أخرى في الدبلجة و كذا السينما الجزائرية ، فإن أصبت فمن ربي سبحانه و تعالى و إن أخطأت فمن نفسي. و الله وليي و نصيري.

الطالبة: بوسماحة خديجة.

الفصل الأول:

الترجمة السمعية البصرية:

الرهانات و الآفاق.

تمهيد:

لطالما كانت الترجمة الوسيلة الأنجع للتواصل فيما بين مختلف الشعوب، و مع مرور الوقت و التطور الذي يشهده العالم و مع ظهور العولمة التي جعلت الشعوب تتقرب أكثر فيما بينها، أصبح من السهل التواصل مع الآخر و لعل من أكثر الوسائل المستعملة لذلك المجال السمعي البصري، ويدل هذا المصطلح –السمعي البصري- " أصلا على كل عمل مكون من صور و أصوات، هذا هو الفيلم. أما نظريا، فقد استعملت الكلمة زمنا طويلا لمعارضة السينما كفن مع مجموع الانتاجات المبصرة و منها التلفزة و كذلك مع المقاربات الاقتصادية أو الاجتماعية التي لا يأخذها بعض المنظرين في الاعتبار"[1] . بمجرد ظهور آلة العرض السينمائية تفطن العام و الخاص إلى مدى تأثيرها على العقل البشري فكان لابد من الاهتمام بهذا المجال.

فمما يعرف عن السينما أنها أداة فعالة في بلورة الرأي العام و توجيه تفكيره، الأمر الذي دفع بالعديد من الدول المتطورة إلى الاهتمام و الاستثمار في هذا المجال الذي تعدى الترفيه، ليصبح بذلك صناعة قائمة بذاتها ، لها قوانينها و سياستها . فأصبح صانعوا الأفلام خاصة يروجون لأفكارهم و ايدولوجيا تهم من خلالها، الأمر الذي دفع الدول المستوردة و المستهلكة لهذه المادة سواء طواعية أو مجبرة إلى الاهتمام بما يعرف بالترجمة في المجال السمعي البصري أو الترجمة السمعية البصرية مقابلا للمصطلح الأجنبي (*AVT*) *Audiovisual Translation*.

إلاّ أن هذا التسابق و التهافت و الإقبال الكبير على الترجمة السمعية البصرية قد يفتح المجال للمترجم نحو حرية أكبر في التصرف، فعملية التصرف تأتي من خارج النص على وجهين: يشتمل الوجه الأول على عملية تطويع للنص المترجم بمستوياته المختلفة بهدف الخروج بترجمة سلسلة و

[1] ماري–تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، ص 7 (http://mohamedrabeea.com/books/book1_7280.pdf).

فصيحة تحافظ على معنى النص الأصلي و تسهل مهمة المتلقي معا ؛ أما الوجه الآخر فهو التصرف الأيدولوجي، فيمثل التدخل الفكري للمترجم أو للمؤسسة الموكلة المترجمة سعيا وراء تحقيق أهداف لا يعكسها محتوى النص الأصلي، حيث يقوم المترجم بجعل النص المترجم يتناغم مع توجهاته الأيدولوجية، و يمكن لهذا التدخل الفكري في النص أن يتجلى موضعي ا في المستويين المعجمي و التركيبي أو كليا في المستويين الخطابي و الثقافي، بغض النظر عن المستوى الذي يتم فيه هذا التصرف، فغالبا ما تكون الحركة الأ يدولوجية ذات دلالات واضحة و نتائج ملموسة.

و تشهد الدراسات الترجمية تطورا كبيرا في مجال ترجمة الشاشة أو ترجمة الخطاب السمعي البصري منذ مرور مئة سنة على ظهور السينما ، فقد شكلت الترجمة السمعية البصرية منذ ظهور السينما و ظهور الحاجة إلى الترجمة السينمائية بسبب العولمة ، محورا للعديد من الدراسات و البحوث لما لها من أهمية، و بسبب العوائق و التحديات التي يواجهها المترجم المتخصص في هذا المجال.

"Much work has been done over the years by scholars such as Yves Gambier and Henrik Gottlieb there is still plenty of scope at both academic levels: teaching and researching. Technological developments which have changed paper oriented society towards media oriented society have also made audiovisual translation the most dynamic field of translation studies "[2]

" وقد تم القيام بالكثير من العمل على مدى سنوات من قبل المنظرين مثل إيف جامبييه وهنريك غوتليب و لا يزال هناك مجالا واسعا على المستويين الأكاديمي: التدريس والبحث. جعلت التطورات

2 Pilar ORERO, Topics in Audiovisual Translation, Benjamins Translation Library, 2004, VIII.

التكنولوجية التي غيرت الامور، موجهةً المجتمع نحو وسائل الإعلام، جعل هذا التوجه الترجمة السمعية البصرية الحقل الأكثر ديناميكية في دراسات الترجمة"

و لقد استطاعت السينما أن تفرض نفسها كوسيلة اتصال فعالة تثير المتلقي، عن طريق تحقيق التفاعل بينه وبين ما تطرحه من أفكار في كل عمل سينمائي، حيث يعمل صناع السينما على إيصال أفكارهم و ايدولوجياتهم من خلال الرسالة (الفيلم)، وذلك باستثمار مكونات الصورة السينمائية، من صوت وصورة وقصة ... فالفيلم يروي قصة مرئية حيث تجمع بين الصوت و الصورة و كذا المؤثرات الصوتية.

تختص الترجمة السمعية البصرية بترجمة الاعمال السمعية البصرية التي نذكر منها على سبيل المثال: الافلام، المسلسلات، البرامج التلفزيونية، الرسوم المتحركة، المسرحيات، الاشرطة الوثائقية...الخ ، و ذلك عن أشكال مختلفة فنجد أنواعا مختلفة للترجمة السمعية البصرية منها: السترجة، الدبلجة، الترجمة المرئية الشارحة، ترجمة تلفزيونية، الترجمة عبر الانترنت و الترجمة متعددة الوسائط.

و يسود الاعتقاد بأن الشخص الذي يحسن عدة لغات يمكنه أن يحل محل الترجمان، و أن الطالب في قسم اللغات يمكن أن يترجم بيسر، أي أن الكفاءة اللغوية تفترض الكفاءة في الترجمة. إلا أن معرفة اللغات ليست سوى مقدمة و أن الترجمة تقنية تستدعي كذلك معارف أخرى غير المكتسبات اللغوية، الامر نفسه يتكرر فيما يتعلق بالترجمة السمعية البصرية ، فالعام ينظر إليها على أنها نوع و فقط من أنواع الترجمة عامة، فيغفل بذلك عن كل ما هو تقني متخصص.

فما أحوجنا إلى برامج تعليمية أكاديمية في جامعات الجزائر تختص بتدريب المترجمين المتخصصين في نقل النصوص السمعية البصرية من لغة الى أخرى ليستفيد منها المشاهدون الذين لا يعرفون لغة النص الاصلية، و كذلك الافراد الذين يعانون مشاكل في السمع و البصر، فيتزودون خلال تكوينهم بالمهارات العلمية و التكنولوجية اللازمة للعمل في مجال الترجمة السمعية البصرية، و يطورون مهاراتهم التحليلية حيث تتحسن قدراتهم من خلال التفكير الاستنتاجي و النقدي.

كما نجد أن معظم الجامعات الجزائرية قد تخلو من المختبرات و المخابر الحاسوبية المتطورة و المجهزة بأحدث برامج الترجمة المحترفة ، كما أن إمكانية القيام بخبرة عملية من خلال الحصول على فترة تدريب مهني في المؤسسات المعنية و التي تختص في الترجمة السمعية البصرية كمهنة و تجارة، قد تكون معدومة نظرا لعدم وجود هذا النوع من المؤسسات – إلا تلك التي تعرض خدماتها على الأنترنت و لكن بدون أي صفة أو هيئة رسمية، فنجد معظمها تمثل شخصا واحد أو مجموعة من الأشخاص لهم ميول شخصي للقيام بنقل النصوص السمعية البصرية من لغة إلى أخرى، فبذلك تكون ترجمتهم تجارية محضة لا تخضع لأي رقابة أو نقد- بذلك، فالمترجم المتخصص في هذا المجال يتوجب عليه التوجه إلى البلدان الخارجية لعله يصادف أو يكون له الحظ في الحصول على فرصة للتقرب بهذا الميدان التقني و التعرف عليه أكثر، الأمر الذي يشكل عائقا كبيرا بالنسبة للطلبة المسجلين في الجامعات الجزائرية الذين يقومون بالبحث في مجال الترجمة السمعية البصرية.

و بالرغم من ذلك ، تشهد ترجمة الأفلام انتعاشا في الوطن العربي ، حيث نجد البعض من الشركات المتخصصة في هذا المجال تستثمر في الدبلجة و السترجة، إلا أن منها من يرجح استعمال الدبلجة بدلا من السترجة، كون الدول الغنية المستوردة للمادة السينمائية تفرض الرقابة على السينما لما لها من تأثير في توجيه الفكر العام، فبالتالي تستطيع التحكم في نص الفيلم و تكييفه حسب ما يخدم مصالحها.

« …audiovisual translation (AVT), has been gaining ground in recent years and is fast becoming the standard referent. »[3]

"...تطورت الترجمة السمعية البصرية (AVT) في السنوات الأخيرة، وتحولت بسرعة إلى مرجع ثابتا"

3 Jorge Diaz-Cintaz, Aline Remael, Audiovisual Translation: Subtitling, St. Jerome Pub., 2007, P.12.

و يعتبر البحث في مجال الترجمة السمعية البصرية حديث النشأة حيث انظم الى الدراسات الترجمية حديثا ليصبح مجالا قائما بذاته، و يشكل هذا المجال ميدانا خصبا للبحث فأصبح يستقطب العديد من الباحثين الذين ارتبط اسمهم بهذا المجال، أين انتقلت الترجمة من دراسة النصوص الادبية ذات النظام السيميائي الواحد، الى سياق آخر يدرس نصوصا ذات أنظمة سيميائية متعددة ، إلا أن الباحث في هذا المجال قد يواجه للوهلة الاولى ارتباكا لكثرة المصطلحات التي تستعمل للدلالة على هذا الحقل المعرفي، فنجد العديد منها تكاد تعني الامر نفسه:

" The unsettled terminology of audiovisual translation ***is*** *patent from the very denomination of the field, from* Traducción subordinada *or Constrained Translation (Titford 1982:113, Mayoral 1984: 97 & 1993, Rabadán 1991:172, Diaz Cintas 1998, Lorenzo & Pereira 2000 & 2001) to Film Translation (Snell-Hornby 1988), Film and TV Translation (Delabastita 1989), Screen Translation (Mason 1989), Media Translation (Egufiuz 1994), Film Communication (Lecuona 1994),* Traducción Filmica *(Diaz Cintas 1997), Audiovisual Translation (Luyken 1991, Dries 1995, Shuttleworth & Cowie 1997, Baker 1998), or (Multi)Media Translation (Gambier & Gottlieb 2001)"*[4]

4 Pilar ORERO, Topics in Audiovisual Translation, Benjamins Translation Library, 2004; OP CIT, P.vii

"يتجلى عدم استقرار مصطلح الترجمة السمعية البصرية في اختلاف التسمية لهذا المجال، فمن الترجمة المقيدة (Titford 1982:113, Mayoral 1984: 97 & 1993, Rabadán 1991:172, Diaz Cintas 1998, Lorenzo & Pereira 2000 & 2001) إلى الترجمة السينمائية (Snell-Hornby 1988)، ترجمة التلفاز و السينما (Delabastita 1989)، الترجمة الشاشية (Mason 1989)، الترجمة الاعلامية (Egufiuz 1994)، الاتصال الفيلمي (Lecuona 1994)، ترجمة الفيلم (Diaz Cintas 1997)، الترجمة السمعية البصرية (Luyken 1991, Dries 1995, Shuttleworth & Cowie 1997, Baker 1998)، أو ترجمة الوسائط المتعددة (Gambier & Gottlieb 2001)".

و مع ذلك فإن البحوث و الدراسات الأكاديمية العربية في هذا المجال تكاد لا تذكر أو تكاد تنعدم، إذا ما قيست بالدراسات و البحوث الأجنبية حيث : " لم يترجم بعد أي كتاب في موضوع الترجمة السمعية البصرية، في حين أن هذا الشكل من أشكال الترجمة هو المعتمد في جميع وسائل الإعلام "[5] أين قام الدكتور عبد الله العميد بإعداد قائمة المصنفات الصادرة باللغة العربية في مجال دراسة الترجمة.

وعرف "غوتلييب" الترجمة السمعية البصرية بأنها :

« The translation of transient polysemiotic text presented on screen to mass audience »[6]

---

5 lissan.5oloum.org/t527-topic (26/04/2016, 15 :12)

6 Henrik Gottlieb, Multidimensional Translation : Semantics turned Semiotics, MuTra 2005

"ترجمة لنصوص انتقالية متعددة الانظمة السيميائية تعرض على شاشة لجمهور عريض"، لما للمادة السمعية البصرية من أنظمة سيميائية عدة تكمل بعضها من صوت و صورة و كل المؤثرات الصوتية المرافقة و المصاحبة لكل ذلك.

كما ترى "مارسيلا دي ماركو" أن " ترجمة الخطاب السمعي البصري هي تلك العملية التي توضح فيها المعاني و القيم التي تحملها كلمات و صور البرامج التلفزيونية و السينمائية لجماهير مختلفة".

"Audiovisual translation is the cultural process by which the meanings and values contained in both words and images of television and cinematographic programs are made intelligible to different audience"[7]

" الترجمة السمعية البصرية هي العملية الثقافية التي جعلت من المعاني و القيم المحمولة في كل من الكلمات والصور في البرامج التلفزيونية والسينمائية واضحة و جلية للجمهور المختلف"

فهي بذلك عملية توضيحية بحتة ، تكيف كل تلك الانظمة السيميائية حسب المتلقي، الامر الذي يجعل البعض يميل الى اسقاطها من خانة الترجمة بسبب ما تقوم به من تغييرات. و لقد اعتمدنا في بحثنا و وقع اختيارنا على استعمال مصطلح الترجمة السمعية البصرية للاستعمال الشاسع له و كذا لأنه يجمع ما بين السمعي و البصري، فبذلك يجمع كل من الصوت و الصورة في الفيلم.

إذا كان الاختلاف "إرادة إلاهية" فالتعامل معه "إرادة بشرية" ، فمن خلال الكتب و المسرحيات و الاغاني و المسلسلات او الافلام، الثقافة تسافر باستمرار بطريقة سهلة دون أية قيود

---

7 Kissi Khalida, Audiovisual Translation and Culture, Al-Mutargim, no 17, Algharb, Oran, Janvier-Juin 2008, P.49

أو مراعاة للحدود فبالقراءة و الاستماع و المشاهدة يحتك الناس بثقافات خارجية عن بيئتهم و يتمكنون من فهمها، و تأتي الترجمة لهذه المواد لتلعب دورا حاسما في التواصل فيما بين البشر، فكما يرى كل من "باسنت" و" تريفيدي" *Bassnett & Trivedi* (1999) فالترجمة لا تحدث في فراغ لأنها جزء من سلسلة مترابطة من التواصل عبر الحدود اللغوية و الثقافية.

و كما ذكرنا آنفا، تزامن ظهور الترجمة السمعية البصرية مع ظهور السينما، إلا أن بدايات السينما كان معدوما فيها النص و الحوار ، أو ما كان يعرف بالسينما الصامتة، و لعل أشهر الأعمال لتلك الحقبة أفلام "شارلي شابلن"، إلا أنه مع تطور السينما و ظهور الحوار و إدخال المؤثرات الخاصة أصبح من الضروري التفكير في إيجاد طريقة لإيصال النص إلى العالم، مما اقتضى استعمال الدبلجة أولا ، إلا أنه نظرا لتكلفتها المرتفعة جدا ، أصبح المنتجون يتوجهون إلى السترجة أكثر، و لعل ما دفع السلطات المقررة إلى اعتماد السترجة بدلا من الدبلجة و هو الخطر الذي يقوم به الفيلم المدبلج إلى اللغة العربية على المتلقي العربي، حيث أن الفيلم المدبلج سهل الاندماج في الفكر، لأن الفيلم المحلي يحمل قيما ثقافية محلية، و يعالج مواضيع ذات صلة بالمجتمع المحلي و بعاداته و تقاليده، في حين أن الفيلم الأجنبي يحمل قيما ثقافية مختلفة غريبة عن المجتمع العربي.

فبذلك أصبحت الترجمة السمعية البصرية جد مهمة في بلورة الرأي العام، و في امتزاج الثقافات، "هذا ما ذهب اليه "محمد جمال"[8]، مركزا على خطورة الدور الذي يمكن أن تلعبه الترجمة السمعية البصرية في توجيه سلوك الناس، و تعديل قيمهم الاجتماعية، الأخلاقية، و تغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه"[9] و بالتالي يعتبر هذا النوع من الترجمة وسيلة تواصل جماهيري.

فالترجمة هي من أهم و أقدم طرائق هذا التواصل حيث كانت و ما تزال جسر التواصل و التعارف فيما بين الشعوب، و بالرغم من أنها و إلى حد ما مهمشة في الأوساط الأكاديمية، تبقى

---

8 M. Gamal, AVT in the Arab world: a changing scene, TWQ.Vol.3.2, Melbourne, 2007.

9 محجور نورة، الترجمة السمعية البصرية في الوطن العربي سترجة فيلم "العفيون و العصا" دراسة تطبيقية

وسيلة تثاقف بامتياز، و مهما اختلفت النظريات و التوجهات في الآراء من المستحيل فصل الترجمة كمشروع اجتماعي و ثقافي عن المعطيات التاريخية و التأريخية لأي حضارة و ثقافتها، إذ إن الترجمة تشكل تقاطعا بين السياسات اللغوية و الاجتماعية و الاقتصادية و المشاريع النهضوية لكل حضارة إنسانية، فالترجمة منذ القدم تعد عاملا حيويا في تشكيل الحضارات و المحتوى المعرفي الذي تنتجه، فهي محرك النهضة تمزج بين أفضل ما لدى الأمم الأخرى و تعجنه و تعالجه داخل الأمم المنقول إليها. كذلك هو الحال في عدد من الدول ، فإن شاشة التلفاز ترفع من قدرة المشاهد على القراءة و تحفزه لتعلم اللغات.

« Chaque jour, nous sommes devant un écran. Un écran d'ordinateur pour rédiger, calculer, projeter, vérifier, contrôler, se renseigner, échanger ; un écran de télévision pour s'informer, se divertir, se former ; un écran de cinéma ; un écran qui reçoit des vidéos domestiques, d'entreprises, des jeux, etc. »[10]

" يوميا، نجلس أمام الشاشة. شاشة الكمبيوتر للكتابة، الحساب، التخطيط، التحقق، المراقبة، البحث و الاستعلام و التبادل؛ شاشة التلفزيون لتحصيل المعلومات و الأخبار، الترفيه، للتكوين؛ شاشة السينما؛ شاشة تتلقى أشرطة الفيديو المنزلية، المؤسساتية والألعاب...الخ"

إذ تؤدي قنوات كقناة البي.بي.سي. وارلد (*BBC World*) في بريطانيا و تي. في. 5 (*TV5*) في فرنسا على سبيل المثال دورا فعالا في تطوير و تحسين القدرات و الكفاءات اللغوية لدى مشاهدي برامج هاته الاخيرة.

و لقد بدأ الاهتمام بدراسات أكثر تخصصية يفرض وجوده بقوة على حقل الترجمة بدليل التزايد

---

[10] Yves Gambier, *la traduction audiovisuelle un genre en expansion*, Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 49, n° 1, 2004, p. 1

الملحوظ لما ينشر من كتب و ما ينشر من بحوث تتناول مسائل تتصل ليس بالجوانب التقنية أو اللغوية فحسب، و إنما بالعوامل الثقافية التي تنطوي عليها الترجمة السمعية البصرية لما لها من أهمية في نقل و تبادل الافكار و الرؤى و القيم التي يحملها مجتمع ما الى مجتمع آخر.

يرى "دياس سنتاس" أن الترجمة السمعية البصرية يجب أن تدرس في الجامعات مثلها مثل أي حقل ترجمي آخر، الامر الذي دفع بالعديد من الجامعات العربية و العالمية الى الاهتمام أكثر بهذا المجال المعرفي، فالجامعة الامريكية في القاهرة تعرض ضمن مقرراتها مقررا في الترجمة السمعية البصرية منذ عام1995 ، و قذ حذت جامعة الكويت حذوها منذ عام 2006 في تقديمها مقررا في الترجمة السمعية البصرية لطلبة اللغة الانجليزية و آدابها على مستوى الشهادة الجامعية الأولى و كذلك جامعة دمشق التي خصصت برنامجا في الترجمة أَوْلى الترجمة السمعية البصرية بعضا من أولوياته، و كذا الامر في برامج طموحة على مستوى الماجستير بدأت بها جامعة حمد بن خليفة في الدوحة، قطر في سنة 2013، ناهيك عن المؤتمرات العلمية وورشات العمل التي بدورها أخذت تولي اهتمامها بهذا المجـــال (على سبيل المثال، ورشتا عمل في الدوحة حول هذا النوع من الترجمة في العامين 2012 و 2013 بالتعاون مع مركز الترجمة في الدوحة و المجلس الثقافي البريطاني)، و كذا تجربة المدرسة الكندية مما تقوم به من بحوث و اصدرات التي تعتبر من أهم المدارس الرائدة في مجال البحوث في الترجمة السمعية البصرية و الدراسات الترجمية المعاصرة، الى جانب تفطن الاقليات الى أهمية دور الاعلام السمعي البصري في الترويج و التعريف بهويتهم كما حدث في بلاد الغال و كتلونيا اللتين استحدثتا *Esist* بالكارديف سنة 1996 و *Setam* ببرشلونة سنة 2000.

إلاّ أن تدريس هذا الحقل المعرفي يتطلب التحكم بالوسائل التقنية، الامر الذي لا يتاح لجميع الجامعات كون الوسائل التقنية الذي يعتمد عليها تدريس الترجمة السمعية البصرية جد باهضة و غير متاحة، ناهيك عن ما يتطلبه هذا المجال من المدرسين من اطلاع و معرفة بتقنية البرامج المستعملة أو ذات صلة، و كذا ما يتوقع من الطلبة من مهارة في التعامل مع هذه البرامج و صعوبة مواكبة

التطور السريع لهذه الاخيرة، و كذلك فيما يخص صعوبة إجراء الامتحانات و التقييم ، و التكلفة المرتفعة التي لا يمكن للطلبة أن يتحملوها، فهذه كلها عراقيل لا تسمح للجامعات ذات الميزانية المحدودة من أن توفر هذا التخصص. و لكن ذلك لم يمنع العديد من الجامعات التي قد شرعت في تدريس الترجمة السمعية البصرية من اللجوء الى بعض الحلول بالنسبة الى الطلبة، فنجدهم يحملون البرامج المجانية التي قد لا تكفي إلا أنها تعطيهم أساسيات المهنة، كما نجد بعض الشركات المتخصصة في هذا النوع من البرامج قد أصبحت تعرض البعض من برامجها بأسعار تنافسية منخفضة السعر بعد أن كثر الطلب و انتشرت الدراسات في البيئة التعليمية الرقمية.

و بذلك يكون مجال الترجمة السمعية البصرية واحدا من المجالات المتنامية التي تزخر بفرص البحث النظري و العلمي في قطاعات واسعة. فالأبحاث التي تتركز على النصوص السمعية البصرية يمكن أن تتناول مشاكل و قضايا فنية و تكنولوجية و لغوية و ثقافية و أيدولوجية، كما أن الترجمة السمعية البصرية، هذا المجال الخصب الذي لا ينكف عن التطور خاصة فيما يخص تقنيته فنجد المؤسسات المتخصصة في البرامج و الحاسوبية و الالكترونية تتسابق فيما بينها لتقديم الأفضل و عرضه في الاسواق، تتيح للباحثين من ذوي التوجه الاجتماعي فضاء رحبا و خصبا للقيام بالبحوث التطبيقية المتصلة بمجالات مهمة مثل الاعلام و الفنون و الثقافة و التعليم.

عندما نتكلم عن الترجمة السمعية البصرية، فإننا نتكلم بالطبع عن أنواعها و أنماطها، إذ تختلف أنواعها و أنماطها من الترجمة السمعية البصرية داخل اللغة الواحدة الى ترجمة سمعية بصرية ما بين اللغات، الأمر الذي اشار إليه "رومان جاكبسون" عندما تحدث عن انواع الترجمة الثلاثة:

- ترجمة في اللغة الواحدة *Intralingual Translation*
- و ترجمة من لغة الى أخرى *Iterlingual Translation*
- و ترجمة من نظام سيميائي الى نظام سيميائي آخر *Traduction*

Intersémiotique

1.1. الترجمة السمعية البصرية داخل اللغة الواحدة:

و تكون الترجمة السمعية البصرية في هذا النوع في نفس اللغة، فتكون لغة الانطلاق هي نفسها لغة الوصول، و تضم عدة أنواع نذكر منها:

1.1.1. السترجة للصم و ضعاف السمع : (sous-titrage pour sourds et malentendants)



مشهد 1: شكل السترجة للصم و ضعاف السمع

تتدخل السترجة للصم و ضعاف السمع كثيرا في تقنياتها مع السترجة السينماتوغرافية، إلا أنها تكون داخل اللغة الواحدة، أي انها تتم في نفس اللغة، و هي توجه خاصة للجمهور الذي يعاني مشاكل في السمع مما يستحيل عليه استقبال الوحدة الصوتية للمادة السمعية البصرية، الامر الذي يحتم تحويلها الى وحدة كتابية مقروءة تعرض أسفل الشاشة، و هي تخضع لنفس شروط السترجة السينماتوغرافية من تزامن و طريقة الرسم و عدد الحروف الممكنة و الامانة للنص الاصلي، إلا أنها تكون أكثر أمانة من الترجمة السينماتوغرافية كونها تنقل الوحدة الصوتية المسموعة الى وحدة كتابية مقروءة لنفس اللغة.

و تختلف أيضا عن السترجة الفيلمية السينماتوغرافية كثيرا، فهي تحوي على سبيل المثال: جملا شارحة إضافية و تختلف عنها في لون و شكل الخط، كما يقول كل من افرسن و كرول (*Carroll & Ivarsson*)، فمثلا نجد السترجة ذات الغرض التعليمي حيث تهدف الى تعلم اللغة و تنمية مهارات و مقدرة القراءة عند المشاهدين، و نجدها بكثرة في برامج الأطفال ذلك لأن التعلم يبدأ من مرحلة الطفولة.



مشهد 2: مثال عن السترجة التعليمية

و نظرا للسياسة المتبعة في العديد من الدول المتطورة في ما يخص تسهيل و توفير جميع اللوازم لذوي الاحتياجات الخاصة، حيث يوجد العديد من المشاهدين ممن يعانون اضطرابات في حاسة السمع، فتتم السترجة عن طريق نظام التيليتاكس (*Télétexte*) في بريطانيا و في فرنسا إضافة الى نظام "أنتيوش" (*Antioche Systéme*) أما في الولايات المتحدة الامريكية فتتم السترجة للصم و ضعيفي السمع عن طريق (*Ligne 22*).

و يعطي الجدول التالي لمحة عامة عن حجم ما يعرض في ما يقارب أربعة عشر دولة غنية بالسترجة داخل اللغة الواحدة و السترجة للصم و ضعيفي السمع.

البلد	السترجة في اليوم الواحد	السترجة للصم و ضعيفي السمع
ألمانيا	كثيرة	نشرة الاخبار

بلجيكا (اللغة الفنلندية)	كثيرة	الموجز الاخباري
بلجيكا (اللغة الفرنسية)	كثيرة	نشرة الاخبار
كندا (اللغة الانجليزية)	75% من النشرات الاخبارية، 250 سا/اسبوع	جلسات البرلمان (باللغة الفرنسية)
كندا (اللغة الفرنسية)	90سا/اسبوع	نشرة الاخبار و الحصص الدينية
الدنمارك	كثيرة	نشرة الاخبار و حصتين (1 سا/أسبوع، 1سا/ الشهر)
اسبانيا	المجلة التلفزيونية	نشرة الاخبار
الولايات المتحدة الامريكية	كثيرة	نشرة الاخبار
فنلندا	كثيرة	نشرة الاخبار
فرنسا	10%	نشرة الاخبار، الموجز الاخباري و حصة (1 سا/أسبوع)
انجلترا	30% (بي بي سي)، 25% (القناة 4)	نشرة الاخبار و 3 حصص (1سا/أسبوع، 2 سا/الشهر)
النرويج	50%	الموجز الاخباري و المجلة التلفزيونية و حصة (1سا/شهر)
الجمهورية التشيكية	10 سا/أسبوع	نشرة الاخبار و حصة واحدة (1سا/شهر)
السويد	كل الحصص الخاصة بالكبار	موجز الاخبار و المجلة التلفزيونية
سويسرا	معظم الافلام	نشرة الاخبار و حصة (1سا/أسبوع)

جدول 1 : حجم ما يسترج في بعض البلدان الغنية[1]

للوهلة الأولى يعطي الجدول نظرة ايجابية حول واقع السترجة للصم و ضعيفي السمع ، إلا أنها لا تفي بالغرض و لا تلبي جميع حاجات هذه الشريحة من المجتمع، ذلك ان هذه الطريقة لا تأخذ

بعين الاعتبار، فتسقط الاصوات المصاحبة للغة في مشهد ما، و بالتالي فالمشاهد قد يضيع و لا يفهم معنى بعض ردود الافعال بالنسبة الى هذه الاصوات، و لقد قامت دراسة مؤخرا (*Woll 1991*) بتبيان أن :

« Le sous-titrage n'est pas le seul mode préféré de conversion linguistique pour les téléspectateurs sourd et ma entendant. Sur 57 personnes interrogées, 2% uniquement ont dit en effet préférer les sous-titres exclusivement, pour les principaux programmes »[11]

"ليست السترجة الوسيلة الوحيدة المفضلة في الانتقال اللغوي للمشاهدين الصم و ضعيفي السمع ففي مجموع 57 شخص ، 2% فقط صرحوا أنهم بالفعل يفضلون فقط السترجة، للبرامج الأساسية" .

1.1.2. الوصف السمعي للمكفوفين:

تكون بتقديم أفلام بتقنية الوصف السمعي البصري، وهي تجربة مثيرة و حديثة في المهرجانات السينمائية الدولية، إذ تمكن فئة المكفوفين وضعاف البصر من التعامل مع عالم الإعلام متعدد الوسائط ومتابعة أفلام سينمائية بتقنية «الوصف السمعي»، التي تعتمد على صوت مصاحب لأحداث الفيلم، يتولى وصف مشاهده، التي تتعذر متابعتها من خلال الصورة.

و لعل الهدف الأساسي من برمجة فقرة خاصة بالمكفوفين هو التأكيد على أن الإعاقة البصرية لم تكن، في يوم من الأيام، عقبة في وجه الاندماج الكامل في الحياة المجتمعية والثقافية والاقتصادية، وأنه بفضل تقنية الوصف السمعي، التي تتوخى النهوض بسينما المكفوفين وضعاف البصر، ستتمكن

[11] Yves Gambier, op. cit., p.175.

هذه الشريحة من التمتع بحقها في الثقافة والترفيه والحلم والمعرفة الذي توفرها السينما، هذا الفن الذي بدا، بالنسبة إلى الكثيرين، كما لو أنه باب موصد، إلى ما لا نهاية، أمام المكفوفين والمعاقين بصريا.

و في التفاتة تستهدف كسر الحواجز أمام هذه الشريحة للإقبال على الفن السابع و التفاعل مع إبداعاته، يمكن ذكر تجربة مهرجان مراكش في دورته 14 حيث تعد تجربة رائدة على الصعيدين العربي والافريقي، جعلت من إمكانية الاستمتاع بإبداعات السينما بفضل برمجة أفلام بتقنية الوصف السمعي حقيقة بالنسبة لشريحة المكفوفين وضعاف البصر.

1.1.3. السترجة الحية: (sous-titrage en direct)



مشهد 3 : مثال عن السترجة الحية (باللغة العربية و اللغة الانجليزية في نفس الوقت)

نجد هذا النوع من السترجة بكثرة في المقالات التلفزيونية المباشرة و الحصص الرياضية و المقابلات الصحفية و الخطابات السياسية المباشرة، و يعتمد أساسا للصم و ضعيفي السمع داخل اللغة الواحدة أو لفائدة متابعي القنوات الاخبارية من غير المتكلمين باللغة الناطقة بها في القنوات الناطقة بها هذه الاخيرة و تكون في هذه الحالة سترجة تخضع لتغييرات تقنية و لغوية و أسلوبية مغايرة لسابقتها و تستدعي طاقما مختلفا.

يعرف هذا النوع أيضا بـ *Real- time subtitling* وغالبا ما يميز خطأ على أنه سترجة مسجلة سابقة *Pre-recorded subtitling* نظرا لاستعمال كلا النوعين من السترجة في البرامج التلفزيونية و الحصص الحية منها و المسجلة.

تعتبر السترجة الحية (التلفزيونية المباشرة) غير مكلفة ، و لا يستغرق إعدادها وقتا طويلا ، و الايجابي فيها هو الحفاظ على النص الاصلي المسموع دون التفريط به، و هذه ميزة جيدة للراغبين في تعلم اللغة الاجنبية من المشاهدين، إذ تسمح لهم بإغناء مفرداتهم، و تعليمهم اللغة في تفاعل حي معيش. و يفيد هذا النوع من الترجمة بشكل خاص فئة المهاجرين و الاقليات التي لا تمتلك ناصية اللغة السائدة في المجتمعات التي يعيشون فيها.

قد تعاب السترجة الحية (التلفزيونية المباشرة) بسبب الضرر الذي تحدثه من تلوث بصري، ذلك أنها تشغل حيزا لا يستهان به من مساحة الشاشة، فتشتت انتباه المشاهد و تجعله يركز جل اهتمامه في شريط الترجمة الذي يظهر في أسفل الشاشة ، الأمر الذي يحرمه من الاستمتاع بالكثير من المحسنات البصرية التي ترافق العرض، اضافة الى ذلك الاختصار الذي يطرأ على النص المصدر عند نقله إلى النص الهدف ، إذ لا يمكن للمقروء أن يجاري المنطوق سرعة، مما يضطر المترجم إلى اختزال النص و معه فقدان بعض ما يؤذى شفويا. و من المفيد التذكر هنا ان الترجمة في هذه الحالة هي الانتقال من نص شفهي إلى آخر مكتوب.

1.1.4. لسترجة في الاوبرا و المسرح:

يقصد بها الترجمة المرئية (السترجة الحية) المعروضة على شاشة خلف عمل مسرحي أو أوبرالي أو غنائي *surtitle*، و هي أقل شيوعا من الاشكال المذكورة الأخرى، هدفها تعريف مشاهد الاعمال المسرحية/الغنائية بما ينطق به الممثلون، أو يشدو به المغنون في لغات غير معروفة لدى الحضور (أو حتى أحيانا في اللغة نفسها)، كأن تظهر كلمات أوبرا كارمن او حلاق إشبيليا باللغة الهدف أمام جمهور لا يعرف الايطالية على سبيل المثال، أو كما قام به المخرج الكويتي سليمان البسام في مسرحية "كليلة و دمنة" حيث تنقل أبطالها بين اللغتين العربية و الانجليزية، فجاءت الترجمة على شاشة خلف الممثلين تظهر ما لا يتمكن بعضهم من متابعته لدى اختلاف اللغة المستخدمة على خشبة المسرح.

2.1. الترجمة السمعية البصرية من لغة الى أخرى:

1.2.1. الترجمة السمعية البصرية من لغة الى أخرى سابقا:

1.1.2.1. نبذة تاريخية:

"Audiovisual translation is one of the fastest growing areas in the field of Translation Studies, which in itself is experiencing an unprecedented surge in interest"[12] *(Diaz, 2008).*

" الترجمة السمعية البصرية هي واحدة من اسرع القطاعات نموا في مجال الدراسات الترجمية، و الذي يشهد في حد ذاته طفرة غير مسبوقة من الاهتمام"

لم يكن لدراسات الترجمة، لعقود خلت، أن تفرد مساحة و لو ضئيلة للترجمة السمعية البصرية ليس باللغة العربية فقط بل باللغات الاجنبية أيضا، و لم يكن لهذا الوضع أن يتغير و بشكل ملحوظ إلا بعدما بدأ التحول العالمي من العصر "الورقي" الى العصر "الرقمي"، أي أن بعد أن بدأ البشر يقضون وقتهم الأكبر من أيامهم ليس في قراءة المطبوع على الورق بل في تتبع المرئي و المسموع، و بخاصة المحمول منه سواء على أجهزة الحواسيب أو الهواتف الذكية و ما شابهها.

و بمثل الترجمة في بدء أمرها كانت فعلا نفعيا براغماتيا غايتها القصوى تلبية حاجة التواصل المباشر بين الناس، ثم بعد ذلك لتتطور و تدخل حيز الدراسة لتشكل و تصبح موضوعا للدراسة و البحث الاكاديمي، بدأت السينما و الترجمة السينمائية –موضوع بحثنا– لتكون ذات غاية ترفيهية لتصبح فيما بعد مجالا للدراسة و التنظير.

12 Cintas J.D. , The Didactics of Audiovisual Translation. Amsterdam: John Benjamins Publishing, (2008), p. 1.

بدأ الاهتمام بدراسات أكثر تخصصية يفرض وجوده بقوة على حقل الترجمة بدليل التزايد الملحوظ لما يصدر من كتب و ما ينشر من بحوث تتناول مسائل تتصل ليس بالجوانب التقنية أو اللغوية فحسب، و إنما أيضا بالعوامل الثقافية التي تنطوي عليها الترجمة السمعية البصرية لما لها من أهمية في نقل و تبادل الأفكار و الرؤى و القيم التي يحملها مجتمع ما الى مجتمع آخر. لقد غدت هذه الترجمة وسيطا ثقافيا هاما لربما يتجاوز في أهميته إصدارات النشر الاعتيادي، ذلك بعد أن أصبح العالم الرقمي و المعلوماتي، الذي يعتمد على النقل المرئي، في متناول الجميع سواء عبر الفيلم السينمائي أو التلفزيوني أو أي نص مرئي يتعامل معه القرن الواحد و العشرون من خلال الشبكة الالكترونية و ما يتفرع عنها من قنوات "اليوتيوب" و الالعاب الالكترونية الى ما غير ذلك.

مع الانتشار و النجاح الذي حققته السينما في أوروبا – خاصة بعد الحرب العالمية الاولى- ظهرت رغبة الجماهير الأوروبية في الاستمتاع بهذه الأعمال باللغة الأصلية ، الأمر الذي دعا إلى الدبلجة و السترجة لهاته الأعمال، فتعد الترجمة السمعية البصرية في ميدان السينما و التلفزيون و الراديو و الفيديو المؤسساتي و المنزلي ميدان بحث فتي نوعا ما، إذ بدأت الأبحاث فيه منذ زمن ليس ببعيد، خاصة منذ سنة (1995)، و من ذلك الحين تضاعف و بسرعة عدد المؤتمرات و المقالات و المؤلفات و الرسائل و المذكرات.

تزاحمت الأسماء حول هذا المجال، و كما يرى "بيلار أوريرو" ، لكل تسمية ما يحد من مجال تخصصها، فالترجمة المرئية تستثني السمعية (*audio*) التي تغطي الراديو و الصوت المضاف *voice over* الذي يحل فيه النص المترجم بصوت مُلقيه محل الصوت الأصلي كما في نشرات الأخبار و التقارير الإعلامية، أو الترجمة المسموعة التي توجه لضعاف و فاقدي البصر، و التي تصف لهؤلاء ما يعرض على الشاشة من أحداث مصورة لا يرافقها نص منطوق . كذلك تحدد الترجمة السينمائية و التلفزيونية نوعية الصنف المترجم مكانيا مستثنية الأجهزة الذكية من الهواتف *Iphones* و *Ipads* و الوسائط الرقمية و الالعاب *video games* ، أما الترجمة المتعددة الوسائط، فقد تكاد

تحصر اهتمامها في مجال تقنية المعلومات، فتعد مصدر لبس بما أنها يمكن أن تضم المسرح و القصص المصورة ألعاب الفيديو...[13]

تعد الترجمة السمعية البصرية ترجمة انتقائية يتم أقلمتها و اختصارها و إعادة صياغتها، أي أنها جملة من الاستراتيجيات و لعل أشهر ما يعرف في مجال الترجمة السمعية البصرية السترجة أو العنونة و الدبلجة، كونهما الأبرز و الأكثر شيوعا و استعمالا:

2.1.2.1. السترجة: بين التقنية و التحديات:

بعد الحرب العالمية الأولى ، انفتح العالم على السينما خاصة الأمريكية منها، لما كان لها من انتشار واسع، فازداد الطلب عليها، مما دعا الدول الى الاهتمام بهذا المجال الترفيهي، الا ان هذه الاخيرة كونت تلك الرغبة في الاستمتاع بسينما الهوليوود بلغتها الأم، فظهرت السترجة أو العنونة و الدبلجة، إلا أن السترجة على غرار الدبلجة من أبرز أنواع الترجمة السمعية البصرية و أكثرها انتشارا "يمكن أن تعرف السترجة على أنها عملية ترجمة تعرض في أغلب الأحيان في الجزء السفلي من الشاشة، وهذا ليس دائما (في اليابان تعرض السترجة على الجانب الأفقي الأيمن من الشاشة)

« Subtitles are sometimes placed vertically on the side of the screen» (Gotlieb,2001, cited in pederson,2010)[14]

"توضع في بعض الأحيان السترجة بشكل عمودي على جانب الشاشة"

نصا مكتوبا تركز على إعادة:

1. الحوار الأصلي للمتحدث سواء ظهر على الشاشة أو لم يظهر .

---

[13] Voir : Gambier, Yves, Orientations de Recherche en Traduction Audiovisuelle, in : target 18 :2, Benjamins, 2006, pp.263-64.

[14] Pedersen, J., Audiovisual Translation – in general and in Scandinavia, Perspectives: Studies in Translatology,15(1), 2010, P.10.

2. .العناصر الخطابية التي تظهر في الصورة (الحروف، الملاحق، الكتابات على الجدران، اللافتات، الشاشات).

3. عناصر خطابية أخرى يتضمنها الصوت مثل الأغاني، الأصوات المنبعثة من أجهزة التلفاز، الراديو، الإعلام الآلي" [15]

و لعل الغافل عن هذا المجال التقني المتشابك يظن بأنهما النوعين الوحيدين كونهما الأكثر انتشارا، إلا أن هناك أنواعا أخرى يقسمها "ايف غامبييه" إلى اثنتا عشر نوعا:

1) **ترجمة السيناريوهات:** تهدف الى الحصول على الاعانات المالية لا سيما في حالات الانتاج المشترك، لا ينشر هذا النوع من الترجمة الا انه مهم لتحقيق مشروع سينمائي أو تلفزيوني ما.

2) **السترجة داخل اللغة:** تخص شريحة الصم و ضعيفي السمع.

3) **السترجة البيلغوية:** بما في ذلك السترجة ثنائية اللغة كما هو الحال في بلجيكا و فنلندا و اسرائيل و لبنان (حيث يخصص سطر واحد لكل لغة).

4) **السترجة الحية:** تستخدم عادة في اللقاءات التلفزيونية أو الدورات الرياضية و المحاكمات المهمة، و كذلك حديثا في المؤتمرات العلمية.

5) **الدبلجة:** من أبرز انواع الترجمة السمعية البصرية و أكثرها انتشارا، تقوم على تعويض الصوت الاصلي الذي يحتوي على حوار الممثلين بحوار في اللغة الهدف ينقل رسالة النص الأصلي ، و الذي يراعي تزامن صوت اللغة الهدف مع حركة شفاه الممثلين، حيث يدفع بالمشاهد الجديد إلى تصديق أن الممثلين يتكلمون هذه اللغة.

6) **الترجمة الفورية:** تكون متتابعة أو مختزلة أو متزامنة يتم تسجيلها أو بثها على المباشر، نجدها في النقاشات التلفزيونية. كما يمكن ان تكون بلغة الاشارات.

---

[15] LAVAUR, Jean-Marc ; SERBAN, Adriana. La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous titrage. DE Boek : Bruxelles, 2008. Page 27.

7) **الترجمة الفوقية أو الدبلجة النصفية** (***Voice over ou demi doublage***): تستخدم لترجمة اللقاءات التلفزيونية و التعليقات في الاشرطة الوثائقية. تكلفتها بسيطة، الامر الذي جعلها تنتشر بسرعة و تلقى رواجا و اقبالا كبيرين.

8) **التعليق الحر**: لا يسعى لإعادة النص الأصلي بأمانة، بل يكيفه مع الجمهور المستهدف و لا يستغرق تسجيل التعليق الحر وقتا طويلا فهو أسرع أنواع الدبلجات الصوتية و أرخصها.

9) **السترجة الفوقية** (***Surtitrage***): يستعمل هذا النوع من السترجة في المسارح و دور الاوبرا، و عادة ما توضع شاشة في ظهر الاريكة أو الكرسي لتسمح للمشاهد أن يفهم ما يمثل أمامه، و تكون في سطر متواصل (En continu).

10) **الترجمة المنظورة:** تتم انطلاقا من سيناريو ما أو لائحة من الحوارات أو حتى الحواشي المترجمة في لغة أخرى (في المهرجانات و المكتبات السينمائية).

11) **الوصف السمعي** (***Audio-description***): (داخل اللغة الواحدة أو ما بين اللغات): طريقة ابتكرها فرانسيس كوبولا مطلع الثمانينيات من القرن العشرين، حيث يسمح هذا النوع بوصف الحركات و تعابير الوجه و الايماءات و حركات الجسد و الالوان للمكفوفين و ضعيفي البصر... و توضع الاوصاف على الشريط الصوتي.

12) **الإنتاج المتعدد اللغات:** يمكن أن يفهم على انه النسخة المزدوجة (*double version*) حيث يؤدي كل ممثل دوره بلغته ثم يدبلج العمل كله إلى لغة واحدة، كما يضم أيضا *Remakes*.

و يعرف السترجة كل من *Díaz Cintas & Remael* على أنها:

" Subtitling may be defined as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the

information that is contained on the soundtrack (songs, voices off)".[16]

" قد تعرف السترجة بأنها ترجمة تقوم على تقديم نص كتابي، عادة على الجانب السفلي للشاشة، التي تربط العناصر التي تظهر في الصورة (الحروف، الإدراجات، الكتابة على الجدران، والنقوش، لافتات، وما شابه ذلك) و المعلومات التي يحملها الصوت (الاغاني، الدبلجة الجزئية)"

فالسترجة تعرض النص الأصلي المترجم في نفس وقت العرض، أي بطريقة متزامنة مع العرض ، و تقوم بتحويل الكلام المنطوق الى كتابي أي من المسموع الى المقروء دون المساس بالصوت الاصلي، و قد تكون السترجة إما داخل اللغة الواحدة أو ما بين اللغات. تتم السترجة السينمائية من خلال وضع سطر أو سطرين أسفل الشاشة إلى اللغة المترجم إليها و ذلك بالتزامن مع عرض المشهد الذي يوافق النص، و تتطرق عملية السترجة الى ثلاث محاور رئيسية:

- العلاقة بين الصوت و الكلام.
- العلاقة بين اللغة المنقول منها و المنقول إليها.
- العلاقة بين النظام الملفوظ و النظام المكتوب.

و تكون بذلك :

- مقيدة بالزمن(زمن القراءة و زمن الكلام المسموع).
- تقوم على العلاقة بين المكتوب و الملفوظ.
- ملزمة بأخذ المشاهد بعين الاعتبار.

و لقد استخدم لفظ (*sous-titre*) لأول مرة بفرنسا 1912 و كان أول ظهور للفظ (*Sous-titre*) في المقال الذي نشرته المجلة الاسبوعية (*Mon Ciné*) في باريس بتاريخ 08 مارس 1923.[17]

---

[16] Diaz Cintas J, Remael A, Audiovisual Translation: Subtitling, Manchester, St Jerome, 2007, Page 8.

و"يستحسن النقاد و هواة السينما و الجمهور المثقف عملية العنونة لأنها تساعد المشاهد على المرور إلى لغات أخرى دون المساس بالمميزات الخصوصية للنسخة الاصلية"[18] ، فالنسخة الاصلية للفيلم تحمل في طياتها من نبرات الاصوات من مؤثرات صوتية و مرئية جزءا لا يستهان به من معنى الخطاب. في بلدان المغرب العربي تعرض الأعمال السينمائية الأمريكية مثلا كونها الأكثر نجاحا و انتشار في عالم الترفيه، باللغة الفرنسية سواءا كانت دبلجة أو سترجة، بسبب الخلفية الاستعمارية أو بسبب سيطرة القوى الاقتصادية المعاصرة.

أما في بلدان أوروبا فالسترجة تعرض بلغة البلد ذلك لعدم وجود التبعية اللغوية أو الثقافية للقوى الاستعمارية و كذلك لتوفر هاته البلدان على المؤسسات العريقة للدبلجة و السترجة.

و قد يرجع اختيار السترجة إلى الأسباب الاقتصادية، فالدول المسترجة هي دول محدودة الميزانية، حاولت المؤسسات الفرنسية استبدال الدبلجة بالسترجة إلا أن الجمهور الفرنسي لم يتقبل ذلك لأنه لم يألف سماع اللغة الانجليزية بالنبرة الأمريكية و لم يكن متعودا على القراءة تزامنا مع العرض.

و قد لا تحظى معظم الأعمال الفنية بالسترجة خاصة منها الأعمال ذات الطابع الثقافي أو ذات الخصوصية المحلية أو الأشرطة، بقدر ما تحظى الأفلام أو الأعمال السينمائية ذات الطابع الترفيهي بعملية الدبلجة.

إن البحث في حقل الترجمة السمعية البصرية أمر يتخلله الكثير من العوائق، ففي السترجة ناهيك عن المرور من اللغة الشفوية إلى اللغة المكتوبة أو من النظام الشفهي اللفظي إلى النظام الكتابي المقروء، فهذه الاخيرة تتخللها عبارات تعكس ايدلوجيا و نمط حياة و ثقافة شعب ما أو فئة محددة من مجتمع ما، الأمر الذي قد يشكل عقبة في وجه المسترج، خاصة لغير المتمرس في هذا المجال.

---

[17] Les sous titres … un mal nécessaire, Lucien merleau, Meta, les presses de l'Université de Montréal, Vol.27, N®03, Septembre 1982.

كمال بن وناس، الدبلجة و العنونة في السينما، مجلة الحياة الثقافية، مطبعة أوربيس، تونس، العدد 189، جانفي 2008، 18ص:33

الأمر الذي أشار إليه محمد جمال : " من أهم التحديات التي تواجه المسترج العربي الذي يقدم ترجمة للأقلام العربية هي لغة الحوار في الفيلم، كونها لغة عامية غنية بتراكيبها و مفرداتها و لغة الاشارات الخاصة بها" فيصبح التعرف على الخصائص الكامنة و الصعوبات اللغوية و العوائق ذات البعد الثقافي صعب جدا.

ففي بعض الأحيان نجد عملية السترجة تقتضي الحذف على مستوى الكلام أو إضافة بعض النص للغرض التفسيري، الأمر الذي يشكل تحديا بالنسبة للمسترج لضيق المساحة المخصصة لنص السترجة في أسفل الشاشة، الذي يمثل سطرين يعرض على الشاشة لمدة خمس إلى ست ثواني و يشترط أن يتزامن هذا العرض مع النص الأصلي، إلا أنّ هذا الزمن المخصص قد يعد قصيرا جدا للبعض، فلا يتمكنوا من قراءة السترجة، فنجد في أجهزة التلفاز التي تعرض في الأسواق مؤخرا تقنية "التيليتكست" التي تسمح للمشاهد باختيار ما يلائم وضعه:

« a. No-subtitling option.

b. Fast, condensed subtitling.

c. Normal-speed subtitling.

d. Subtitling for slow readers.

e. Pictogram supported subtitling for the deaf and hard of hearing.

f. Subtitling in a domestic minority language.

g. Foreign-learner subtitling in the source language. »[19]

" أ.خيار عدم السترجة.

ب.سترجة سريعة و مختصرة.

---

[19] Gottlieb, Henrik, Subtitling, in :Routledge Encyclopedia of Translation Studies, ed. Mona Baker, Routledge, London and new York, 2001, P.2

ت. سترجة بسرعة عادية.

ث. سترجة لبطيئي القراءة.

ج. رسم تخطيطي للصم و ضعيفي السمع.

ح. سترجة إلى لغة محلية خاصة بأقلية ما.

خ. سترجة باللغة الاصلية للمتعلمين الاجانب."

و مع كل و زيادة على التقنية الموجودة في السترجة و ما يشكله ذلك من تحديات و صعوبات للفهم، فما زاد الطين بلة تعدد المصطلحات المقابلة لمصطلح« Sous-Titrage »بالفرنسية أو « Subtitling » باللغة الانجليزية باللغة العربية، فيمكننا ذكر تجربة الملتقى الأول للترجمة السمعية البصرية التي قامت به جامعة وهران سنة 2008، فنجد أن الباحثين الذين قاموا بمداخلاتهم لم يرسو على بر واحد فاختلفت المقابلات من بين :

1. تهميش[20]
2. ترحشة (نحت لكلمتي: الحاشية المترجمة)[21]
3. الترجمة المرئية الهامشية[22]
4. الدبلجة النصية[23]

إلاّ أنّ المقابل الأكثر تداولا ألا و هو السترجة، حيث اعتمده معهد الملك فهد للترجمة بطنجة بديلا للمقابل العنونة الذي يعتبر أكثر شهرة مما ذكر سبق من مقابلات.

---

[20] ينظر: عبد الحميد دباش، السينما و الترجمة السمعية البصرية– خطاب متعدد الروامز، مجلة المترجم، العدد 17، يناير–جوان 2008، ص.13.

[21] ينظر: عبد الرزاق بنور، استراتيجيات المداورة في دبلجة الصور المتحركة، مجلة المترجم، العدد 17، يناير–جوان 2008، ص.35.

[22] ينظر: حلومة التيجاني، حدود الترجمة السمعية البصرية، مجلة المترجم، العدد 17، يناير–جوان 2008، ص.73

[23] ينظر: طاهر نوال، أبو كاليبتو و حدود الدبلجة النصية، مجلة المترجم، العدد 17، يناير–جوان 2008، ص.185

و تؤدي السترجة عدة وظائف:

أ. وظيفة التعويض: و يتجلى ذلك في تعويض النص المكتوب للنص المسموع.

ب. وظيفة تواصلية: نلاحظ عملية تواصل غير مباشرة في اتجاه واحد بين مرسل و مرسل إليه و رسالة، و ذللك لغرض تجاوز عقبة اللغة.

ت. وظيفة شعورية: على السترجة أن تستثير العاطفة التي يستثيرها الحوار الأصلي، فالنص المكتوب يسوق احساس المتكلم به.

ث. وظيفة تثبيط: تضبط الكلمات معنى الصورة التي تكون فب الغالب متعددة الدلالات، و قد يكون هذا التثبيط على مستوى اللفظة الواحدة أو على طول المشهد.

ج. وظيفة الاستعاضة: تحمل السترجة على عاتقها وظيفة نقل مجموعة من الدلالات ليست محتواة في الصورة وحدها.

ح. وظيفة الإطناب : تفيد الصورة و السترجة الشيء نفسه عموما.

و تخضع عملية السترجة قبل أن تأتي إلى شكلها النهائي إلى عدة مراحل و قد تمر على عدة أشخاص مختصين و تقنيين يشغل كل منهم دورا خاصا. فنجد المعاين (Repéreur) و المترجم (Traducteur) و المؤقلم (Adaptateur).

1. **المعاين**: يقوم عمل هذا الأخير- و يكون أول مرحلة في عملية السترجة- على تحديد الحوار، فيقوم بـ:

- تدوين كل الحوار الموجود على الشريط الصوتي (و إن كان متوفرا فعليه حينها التحقق و التدقيق فيه).
- التأشير في النسخة الأصلية إلى بداية و نهاية كل جملة جزئية من الحوار.
- يقدر درجة أهمية كل منها.
- يصغر الحوار فيحذف ما يراه زائدا.

- يقسم الجملة الطويلة إلى جملتين جزئيتين، مع توظيف أدوات الوقف المناسبة، و كذا الفارق الزمني اللازم لعرضها.
- يرافق بالحوار المسموع نظاما رقميا تسلسليا يمكن من تركيب السترجة على الحوار في المرحلة المقبلة.
- يحدد طول كل سترجة بحسب عدد الصور أو الرموز الكتابية.

2. **المترجم**: يقوم المترجم أو المسترج بترجمة الحوار الموكل إليه و يتعامل معه كما يتعامل المترجم مع النص الأدبي إلاّ أنه يأخذ بعين الاعتبار أي ملاحظة قد يقدمها له المعاين، فبذلك يقوم بعملية الترجمة معتمدا على ما قدمه له المعاين، و بذلك تكون هذه المرحلة الثانية في عملية السترجة.
3. **المؤقلم**: ويقتضي عمله :

- أقلمة الحوار.
- إعادة صياغة بعض الجمل في حالة ما استلزم ذلك.
- التوفيق بين الترجمة و السترجة من جملة و بين الحوار المسموع من جهة أخرى.
- تحديد المعاينة قصد تحقيق تزامن أفضل.

فيمكن أن نبسّط المراحل التي تمر بها عملية السترجة الى ثلاث مراحل:

- تحويل النص من صورته المسموعة إلى صورته المكتوبة.
- ترجمة هذا النص.
- أقلمة النص و تقليصه أو تكييفه حسب المتطلبات التقنية التي تفرضها المادة المسترجة لها.

و ذلك بوضع ثلاث عوامل نصب الأعين، ألا و هي:

- الإيجاز (Concision)

- التركيب اللغوي البسيط (Simplicité syntaxique)
- الوضوح (Clarté)

و بالرغم من لجوء العديد من الدول في العالم الى السترجة، و كذا الأمر نفسه بالنسبة للسينما الجزائرية، فكل الأفلام الجزائرية تعرض في المهرجانات الدولية بالصيغة المسترجة، إلاّ أنّها عملية و مقارنة مع الدبلجة التي تشوه الشريط الصوتي ، فالسترجة تطغى و تشوه جزءا من الصورة على الشاشة، فيجب عليها عدم أن تتعدى سطرين مع تحديد زمان الظهور و كذا مكان الظهور ، و كذا يجب أن توفي شرط التزامن بين المسموع و المقروء، و مدى مقروئيتها و بالتالي اختيار الشكل الكتابي الأنسب الذي يسمح بذلك.

3.1.2.1 الدبلجة: آفاق و تحديات:

بعد التفطن إلى أهمية السينما في بلورة الرأي العام للشعوب، فمن خلال الفيلم السينمائي يمكن لمجموعة ما أن تشارك ايدولوجياتها عن طريق الطريقة الأسهل و الأنجع ألا و هي الترفيه، فيلعب بذلك الفيلم دورا فعالا في نقل الفكر و الحياة و الثقافة و حتى اللغة و بالتالي قد يحدث التغيير الاجتماعي و قد يساهم في التنمية الثقافية، فهناك ما ينظر إلى هذا الأمر من منظور إيجابي كونه نافذة على العالم الخارجي، و هناك من ينظر إليه سلبيا و يعتبرونه المسبب الرئيسي في بلورة فكر الشباب خاصة و المجتمع عامة و التوجه نحو حياة منفتحة قد تخلو من القيم و قد تمحو فيها المقومات الثقافية التي تمثل ذلك المجتمع فنجدهم يتحدثون عن التوجيه المغلوط للفكر و ما يحمله من آثار سيئة على القيم الاجتماعية و الاخلاقية.

إلا أن رغبة الشعوب في الاستمتاع بهاته الأعمال الفنية بلغتهم الأم، تبقى هي الآمر الناهي في الدبلجة، فبتطور السينما و تطور تقنياتها و ظهور إمكانية الاستمتاع بالفيلم بتقنية 3D فصار من المستحيل كبح هذه الرغبة رغم كل التحذيرات بسبب التأثير السلبي الذي قد يتركه الفيلم في المتلقي.

و لقد ورد مصطلح دبلجة في معجم المصطلحات السينمائية لماري- تيريز جورتو، فالدبلجة:" عبارة عن تبديل حوار أصلي بترجمته إلى لغة أخرى.

في مرحلة أولى تتم ترجمة الأقوال من قبل حواراتي مختص بالترجمة (الدبلجة)، يستكشف الكلمات الأنسب لحركات الشفاه، ثم يأتي الممثلون، تساعدهم زمرة الإيقاع في أسفل الشاشة ، و ينطقون الحوارات مجتهدين كل الاجتهاد لجعل حركات شفاههم تتطابق مع حركات شفاه ممثلي الفيلم".

و لعل من أهم أسباب تفضيل بعض الدول السترجة بدلا من الدبلجة، هو ارتفاع تكلفة هذه الأخيرة، إلا أنه يوجد بديلا للدبلجة المرتفعة التسعيرة، ألا وهو الدبلجة الجزئية (Voice-Over) فتكون الخيار الأمثل للبلدان التي لا تستطيع تحمل تكلفة دبلجة أفلامها، و يعرف بيدرسون Pederson المسترج ذو الخبرة و الباحث في مجال الترجمة السمعية البصرية، على أنها الشكل السائد في الترجمة السمعية البصرية في ترجمة الفيلم و يقوم هذا الأخير باستبدال الصوت في اللغة المصدر بصوت في اللغة الهدف، و تعرف هذه العملية بالدبلجة ما بين اللغات Iterlingual Dubbing، و نجد نوع آخر من الدبلجة ألا و هو الدبلجة في اللغة الواحدة Itralingual Dubbing و الذي يقوم على استبدال الحوار بحوار آخر مباشرة بعد تصوير المشهد، و قد يكون لضرورة ثقافية أو إثنية أو تجارية مثل ترجمة فيلم هاري بوتر (Harry Potter) إلى الانجليزية الأمريكية.[24]

تلقى الدبلجة رواجا كبيرا في الدول الأوروبية فمثلا في فرنسا نجد المجتمع الفرنسي يفضل الدبلجة عن السترجة، فأما في الجزائر فجميع الأفلام السينمائية الأجنبية التي تعرض، تعرض مدبلجة إلى اللغة الفرنسية و ذلك بسبب الخلفية و التبعية الاستعمارية.

---

[24] Voir : Pavel. Reich, The Film and the Book Translation, (Thesis), Masaryk University, 2006, P.34

2.2.1 الترجمة السمعية البصرية من لغة إلى أخرى حاضرا

1.2.2.1. الوضع في العالم العربي:

بخلاف الغرب، في العالم العربي لا نجد الكثير من الدراسات و الإصدارات باللغة العربية في مجال الترجمة السمعية البصرية. واحد من أهم الباحثين العرب المتوفرين المتخصصين في الترجمة السمعية البصرية في الدول العربية، نذكر محمد جمال.

يعرض في بحثه الموسوم بـ « Egypt's audiovisual translation scene » لمحة عن واقع الترجمة السمعية البصرية في مصر، حيث قامت القنوات العربية منذ بداياتها في مطلع التسعينات بالاستعانة و تبني السترجة و الدبلجة، خلال استهلاكها للمواد السمعية البصرية المستوردة.

كانت بوادر السينما في العالم العربي في سنة 1907 بمصر من خلال القيام بإنتاج بعض الأفلام التجريبية. و في عام 1927، تم إنتاج أول فيلم صامت، فمصر في تلك الآونة كانت معروفة بمسرحها و قد تواجدت بها العديد من المدارس و المعاهد المتخصصة في التمثيل.

أول شركة اختصت في مجال الترجمة السمعية البصرية في العالم العربي كانت معامل أنيس عبيد الشهيرة، فقد كان أول من قام بدمج السترجة على فيلم 16مم في العالم و ظل منفرداً بالعمل على ذلك طوال 40 عاماً حتى سنة 1944، هو المتخرج من كلية الهندسة، وبعدها سافر إلى باريس – فرنسا، للحصول على درجة الماجستير في الهندسة. فظهر اسم أنيس عبيد تقريبا على جل الأفلام الأجنبية التي كانت تعرض في مصر و في الدول العربية الاخرى في الفترة الممتدة ما بين 1944 و 1989، و لقد استعملت السترجة في بادئ الامر كوسيلة وحيدة في ترجمة الافلام الاجنبية، حيث كانت تسود فكرة عدم دبلجة الأفلام الأمريكية، ذلك لأن الدبلجة تعتبر خطيرة على صناعة السينما الفتية في مصر، بالإضافة إلى كون السترجة أسرع و أرخص، فكان يتوجب أخذ

السرعة بعين الاعتبار كون الأفلام الأمريكية كانت تسترج في مصر و من ثم يتم توزيعها إلى البلدان العربية الأخرى.

ساعد التطور و النمو في صناعة السينما في مصر على إيجاد معايير في الترجمة السمعية البصرية —سترجة الأفلام إلى اللغة العربية، فتم اتباع و تبني المعيار المعمول به في الدول الأوروبية ألا و هو وضع سطرين في أسفل الشاشة.

كانت السترجة باللغة العربية المعروضة تتميز ببعض الخاصيات فمثلا كانت تخضع للرقابة فتحذف العبارات ذات الايحاءات الجنسية الواضحة أو عبارات الشتم و كذا العبارات التي تمس بالقيم الدينية كالإساءة إلى الرسول أو الكتب المقدسة. و بالرغم من اختلاف أنواع الأفلام السينمائية و اختلاف المواضيع التي تعالجها و المصطلحات و مستوى اللغة المستعمل إلا أن السترجة باللغة العربية كانت ذات مستوى رسمي و مهذب.

و كأي عمل يقوم به الإنسان، سواء أ كان ذلك في الماضي أو في الحاضر، لم تخل السترجة في اللغة العربية من الأخطاء، فبعض الأخطاء شملت عملية التنقيط التي لم تراجع جيدا على الحروف العربية، و التي قد توقع المتفرج في لبس عند قراءتها ذلك أنه كما هو معلوم في اللغة العربية، تغير نقطة واحدة على الحروف قد يغير معنى الكلمة و بالتالي معنى الجملة، و بعض الأخطاء كذلك كانت في عدم تموضع نص السترجة في منتصف الشاشة أو اختفائه بسبب الخلفية البيضاء ، أو أن يكون زمن عرض السترجة قليلا و بالتالي استحالة قراءته أو أن يكون النص صغيرا جدا مما يؤدي إلى عدم القدرة على القراءة كذلك. و قد أدت كل هذه الأسباب و إن كانت ليست كلها إلى انتقاد السترجة عند عرضها على المشاهد العربي.

و علاوة على التحديات و الصعوبات التقنية التي تعيق عملية السترجة نجد الصعوبات اللسانية خاصة المتعلقة بازدواجية اللغة العربية (Diglossia)، فهذه الظاهرة نجدها في كل البلدان العربية، حيث يحتار الإنسان العربي و يضيع بين اللغة العربية الأكاديمية الفصحى و اللغة العامية ، فإن استعمل اللغة العربية الفصحى سهل توزيعها للمشاهد العربي في كل ربوع الوطن العربي، إلاّ أنّها

قد لا تعكس الشحنة الثقافية في الفيلم خاصة إذا لم يكن ذو طابع تاريخي؛ و إذا ما استعمل العامية و التي هي أكثر تداولا في المجتمع و التي قد تفي بالغرض في بعض أنواع الأفلام فمثلا ذات الطبيعة الهزلية، إلاّ أنّها قد تشكل عائق في وجه المشاهد العربي الذي لا يفهمها.

أغلب المترجمين اختاروا اللغة الفصحى لكونها اللغة الرسمية في السترجة، و مع ذلك كانت الاعلانات على التلفزيون المصري و بعد الرسوم المتحركة الموجهة للأطفال تنتج بالعامية، و لعل سبب تفضيل اللغة الفصحى على العامية كونها لغة لها قواعد ثابتة لا تتغير بخلاف العامية التي تتغير بشكل مستمر و بوتيرة جد سريعة، مما يجعل اللغة العربية الفصحى أنسب اختيار في الترجمة السمعية البصرية.

في الوطن العربي، لم يتم تدريس الترجمة السمعية البصرية و ادخالها مجال البحث الاكاديمي الى غاية سنة 1995، أين أعطي اول درس حول ترجمة الشاشة بالجامعة الامريكية بالقاهرة، و لعل من أكبر التحديات التي تقف في وجه المختص في هذا المجال هو عامل الثقافة.

لقد أعطى انتشار الفضائيات العربية مثل مجموعة "أم.بي.سي" (MBC) و "آرتي" (ART) دفعا جديدا لمجال الترجمة السمعية البصرية في الوطن العربي، حيث استقطبت شريحة كبيرة من المشاهدين و ذلك لما تنتجه من مسلسلات مدبلجة و مسترجة، و قاد هذا الانتشار الى توجه بعض القنوات الى الاهتمام بالفن السابع فأصبحت تغطي كل ما يتعلق فتراها تتابع كل المهرجانات السينمائية العربية و العالمية مما يسمح بالنقد والاطلاع على كل جديد في هذا المجال الذي خرج من خانة الترفيه ليقفز الى خانة صناعة التأثير و التغيير، و كلما انفتح العالم العربي على العالم كلما واكبه مما قد ينعكس بالإيجاب على التقنيات المستعملة في الترجمة السمعية البصرية؛ هذا في مجال السينما.

كما نلاحظ في مجال الرياضة ما قامت به مجموعة Bein Sports من استقطاب للجماهير العربية فأصبح من السهل الاستمتاع بأي حدث رياضي في العالم و باللغة التي يريدها المشاهد ،

كما استطاعت أن تستفيد من تجارب المختصين الرياضيين العالميين و ذلك باستعانتها بمترجمين الى اللغة العربية و نحو عدة لغات اجنبية اخرى.

أمّا فيما يخص التجربة الجزائرية، دخلت الجزائر البث الفضائي سنة 1999 و منذ ذلك الحين و بعد التسهيلات التي وفرتها الحكومة الجزائرية مما سمح للخواص بتأسيس قنوات فضائية، تعرض برامجها باللغات العربية و الفرنسية و الانجليزية، كما نجد تلك التي تعرض كل برامجها باللغة الأمازيغية، فلاحظنا في الآونة الأخيرة تحرك سفينة الإنتاج الجزائرية سواء أكان ذلك للشاشة الكبيرة أو الصغيرة بعدما عرفت ركودا لسنوات عدة، الأمر الذي يبشر بالخير و ينعكس ايجابيا على الترجمة السمعية البصرية- و هو ما يهمنا في بحثنا. فالأفلام السينمائية التي صدرت مؤخرا، و التي تلقى استحسان النقاد العالميين، تعرض في المهرجانات مسترجة، أما فيما يتعلق بالأفلام الاجنبية المعروضة على هاته القنوات فجلها يعرض مدبلجا باللغة الفرنسية أولا لأن المشاهد الجزائري أخذ على ذلك، و ثانيا لأننا لازلنا نخضع للتبعية الاستعمارية في اللغة.

فيما يخص اللهجة فجل الاعمال الدرامية العربية تنتج بالعامية، فكل عمل فني حسب البلد الذي ينتج فيه، فأصبح من الشائع جدا على الجزائري أن يتابع عملا سوريا أو لبنانيا أو حتى خليجيا دون أن تعيقه اللهجة في الفهم، بعدما كان من الصعب جدا؛ و ذلك نتيجة للانفتاح و أرجح ذلك إلى الأعمال المشتركة فيما بين مؤسسات الإنتاج العربية التي أصبحت شائعة جدا مؤخرا ، فنجد العمل الواحد يحمل العديد من الجنسيات العربية المختلفة، بسبب الأوضاع الأمنية التي يتخبط فيها العالم العربي، و بالمثل المشاهد في المشرق العربي أصبح يتطلع إلى الثقافة الموجودة بالمغرب العربي حيث أصبحنا نرى مثلا أن القنوات كقناة MBC تبث حتى الإعلانات ذات اللهجة الجزائرية أو المغربية مثلا. فيما نادى الممثلون المصريون زمانا بسترجة الأعمال التي ينتجها المغرب العربي بحجة عدم فهمهم للهجة إلا أن النقابات المغاربية كانت و لا زالت ترفض ذلك.

2.2.2.1 بين السترجة و الدبلجة:

ما يفتأ المرء أن يذكر السينما حتى يتبادر إلى ذهنه السينما الأمريكية و ما يعرف بـ Box-Office ذلك للانتشار الواسع لهذه السينما في العالم، حيث أصبحت السينما في الألفية الأخيرة الشكل الفني الأكثر انتشارا، تاركة وراءها الرسم و القراءة و المسرح و الأوبرا، فمن منا لم يسمع عن "والت ديزني" و "بارامونت" أو عن أستوديوهات "يونيفرسال" الشهيرة، حيث دفع و منذ ظهور أول الأفلام السينمائية الناطقة هذا الغزو الدول الأخرى إلى ترجمة هذه الأفلام بعدما عجزت عن مواكبة صناعة السينما الأمريكية من حيث الكم و الجودة، فانقسمت إلى دول مدبلجة و دول مسترجة، يدرج لوكن (Luyken) على النحو التالي[25]:

1. بلدان منتجة باللغة الأصلية:

تمثل البلدان التي تتكلم الانجليزية، حيث تستغني عن استيراد الأفلام إلا في بعض الحالات أين تستورد أفلاما لغرض خاص او لتعرضه على شريحة تهتم بذلك النوع من الأفلام، و تمثل مجموع الدول التي تحتكر الإنتاج السينمائي.

2. بلدان تستخدم الدبلجة:

تمثل الدول الأوروبية التي تستورد الأفلام و بعض البرامج التلفزيونية و تبثها مدبلجة، نجد ألمانيا و إيطاليا و فرنسا و اسبانيا كأشهر الدول التي تدبلج الأفلام المستوردة.

– بلدان تستخدم الدبلجة الجزئية:

تمثل الدول التي لا تستطيع تحمل نفقات الدبلجة، و لكن في نفس الوقت تريد المحافظة على لغتها و ثقافتها، فتعرض أفلامها بتقنية الدبلجة الجزئية، نجد منها روسيا و بولندا.

---

[25] Voir: Luyken, George-Michael et al., Overcoming Language barriers in Television : Dubbing and Subtitling for the European Audiance, The European Institute for the Media, Manchester, 1991, pp. 31-39

3. بلدان تستخدم السترجة:

تمثل الدول ذات الأقليات اللغوية مثل: اللغة اليونانية، الأيرلندية و الفنلندية، حيث تفضل السترجة بدلا من الدبلجة.

ولعل أهم عامل في ترجيح كفة الدبلجة أو السترجة يعود إلى مقدرة أو استصعاب تحمل تكاليف الدبلجة، كما قد يذهب البعض الى ارجاع اختيار الدبلجة إلى رغبة الدولة في الحفاظ على لغتها و هويتها؛ و قد باءت بعض المحاولات بالفشل بعد أن حاولت بعض الدول تغيير سياساتها في ترجمة الأفلام و نذكر من ذلك ما حدث في بولندا، حيث حاولت تجريب السترجة إلاّ أن الجمهور قابل ذلك بالرفض، نفس الامر حدث في فرنسا فسرعات ما ألغت محاولة سترجة الأفلام و عادت إلى الدبلجة.

أما بالنسبة للعالم العربي، فنفس التقسيم جاري عليه، فهناك دول مسترجة تتمثل في دول الخليج و مصر و الأردن و سوريا و لبنان و فلسطين، و دول مدبلجة تتمركز في المغرب الكبير ، إلاّ أنّها تعرضها مدبلجة باللغة الفرنسية و ذلك راجع لعوامل تاريخية و اجتماعية سببها التبعية الاستعمارية، فهي لا تقوم بنفسها بدبلجة الافلام السينمائية ذلك أن مجتمعاتها تتداول فيها اللغة الفرنسية بشكل كبير و سلس. و يمكن ذكر التجربة المغربية و التونسية في دبلجة الدراما التركية مؤخرا باللهجة المغربية و التونسية المحلية، لا قت هذه التجربة في بادئ الامر استغرابا و شذوذا عند المشاهد و لكن ما لبث حتى تقبل بالأمر و رحب به، و في القنوات الفضائية الجزائرية نذكر قناة دزاير تيفي (Dzair TV) التي تقوم بعرض بعض المسلسلات التلفزيونية الأمريكية مسترجة، و هي تجربة لم تقابل بالرفض ذلك أن المشاهد الجزائري قد تعود على هذا النوع في قنوات أخرى و زيادة على ذلك الميول الذي نلاحظه لشريحة الشباب فيما يخص تعلم اللغة الإنجليزية، فمتابعة البرامج باللغة الإنجليزية قد يتيح للعديد تعلم هذه اللغة العالمية .كما لا ننسى ذكر التجربة السورية في الدبلجة مع المسلسلات و الأفلام التركية و ما حققته من نجاح.

إن تغيير لغة العمل الفني و دبلجته أو سترجته يسهل و لا شك عملية توزيعه إلى بلدان العالم، و مع كل المحاسن و الإيجابيات لكل من الدبلجة و السترجة هناك كذلك السلبيات و المساوئ التي قد تعيب كليهما. فالدبلجة يميزها الاختصار مقارنة بالسترجة و بما انها تبقى في نفس نمط النص أي من الشفهي إلى الشفهي فتكون أكثر تجانسا و لا يضيع المشاهد بين الصورة و السترجة المكتوبة أسفل الشاشة، و بما أنها غير مكتوبة بل مسموعة فإنها لا تحرم فئة الاميين الذين لا يجيدون القراءة و الأطفال من الاستمتاع بالعمل الفني.أما فيما يخص ما يعيبها هو كون الإنتاج يستغرق زمنا طويلا قد يدوم ثلاثة أسابيع، و قد نجد بعض المؤسسات تعرض الدبلجة في وقت أقل من ذلك غير أنه قد يؤثر على جودة الدبلجة، فهي تمر بعدة مراحل من ترجمة و تكييف و مزامنة الصوت و حركات الشفاه و تعابير الوجه. و يعاب على الدبلجة أيضا فقدان الاصالة عندما تستبدل الاصوات الاصلية بأصوات ممثلين آخرين و الذين يحاولون التقريب قدر المستطاع إلى البيئة الأصلية ، إلاّ أنّ اللغة و الثقافة الأجنبية تبقى حاضرة رغم كل ذلك، فالمشاهد يستطيع تمييز ما تعكسه الصور من عادات و تقاليد غريبة عن المجتمع الذي يعيش فيه و تعتبر مهمة الحفاظ على تطابق حركات الفم عبئا ثقيلا يوضع على عاتق المترجم، و يضطر في سبيل ذلك، أحيانا، الى حذف العناصر الغير المفهومة أو الغير مهمة، كما نجد المترجم في عملية الدبلجة الى اللغة العربية الفصحى مجبر على استعمال لغة رسمية حتى في الافلام أو في أي منتوج فني مستورد التي تكون فيه اللغة غير رسمية. فمثلا إذا ما أخذنا مشهد من فيلم بوليسي أين يتم عرض حوار يدور بين مروجين للمخدرات فمن المستحيل استعمال الاسلوب الراقي المهذب في السترجة في اللغة العربية، و لقد تفطن ذلك معامل الدبلجة في العالم العربي فأصبحوا يتوجهون أكثر نحو الدبلجة باللهجات فذلك يعطي مصداقية أكبر للعمل المدبلج.

أما بالنسبة للسترجة فتميزها قلة تكلفتها و سرعة الإنتاج، و تسمح باستعمال متعدد للغات في آن واحد، كما تساهم في تعلم اللغات، أما ما يعيبها فهي عدم إمكانية القراءة بالنسبة للأطفال و المسنين و الأميين، و كذا الاختزال و الحذف الذي يخضع له نص الحوار لضيق الوقت و المكان ،

و العراقيل التي تواجه المترجم لدى انتقاله من الشفهي إلى المكتوب، كما أنها تشتت المشاهد فينقسم بين القراءة و متابعة المشهد و الصور.

يمكن للبلد الواحد أن يكون مسترجا و مدبلجا، كما تقترح "مونا بايكر " Mona Baker أن تتم سترجة نشرات الأخبار و البرامج التعليمية و الأوبرا، لان في هذا النوع من البرامج ليس الغرض منها الترفيه بقدر الإعلام و التعليم، فيما تقترح دبلجة الرسوم المتحركة و برامج الأطفال و الرياضة و الأعمال الدرامية أين تلعب الصورة دورا أهم و الهدف الاساسي من هذه البرامج هو الترفيه.

"*As far as preferences of the audience are concerned, it is important to note that they are always primarily determined by audiovisual practices they are used to*"[26]

"طالما يتعلق الأمر بميولات الجمهور، من المهم الاشارة أنها دائما محددة في المقام الاول بالممارسات السمعية البصرية التي عهدوا عليها و ألفوها"

فمعظم المشاهدين في البلد الذي يعتمد السترجة كهولاندا مثلا يفضلون السترجة بطبيعة الحال، بينما فيما يخص المشاهدين القاطنين ببلدان تعتمد الدبلجة فيتوقعون أن يكون كل شيء مدبلجا ؛ إلاّ أنّ هناك بعض العوامل الأخرى التي قد تؤثر على اتجاهات المشاهدين و ترجيح كفة السترجة أو كفة الدبلجة و تفضيل واحدة على أخرى، و هي عامل السن و عامل التعليم و كذا عامل المستوى الاجتماعي و الاقتصادي.

[26] Luyken, George-Michael et al., Overcoming Language barriers in Television : Dubbing and Subtitling for the European Audiance, The European Institute for the Media, Manchester, 1991, p. 185

"*The younger, the better educated and the more affluent viewers are more likely to claim across Europe to prefer subtitled versions, or 'viewing the original', rather than dubbed adaptations. This is partly because higher multilingualism and familiarity with reading in this particular target group make subtitled programs easier for them to comprehend and enjoy*"[27]

" يشكل الشباب و المتعلمون و المشاهدون الأثرياء الاحتمال الأكبر في أوروبا لتفضيل النسخ المسترجة أو مشاهدة "النسخة الأصلية"، بدل الدبلجة. ويرجع هذا جزئيا إلى ارتفاع تعدد اللغات والألفة مع القراءة في هذه المجموعة المستهدفة و الذي يجعل البرامج المسترجة أسهل بالنسبة لهم للفهم والتمتع"

و بين ترجيح هاته الكفة أو تلك، و بين رغبة الجمهور و بين نقد و انتقادات رواد السينما لكل من السترجة و الدبلجة، و مسألة العلاقة بين النظام الملفوظ و النظام المكتوب، و الذي يقود الى التساؤل حول ماهية و طبع العمل في هذا النوع من الترجمة، فهناك من يعتبر من يشتغل فيه من المترجمين الادبيين و البعض الآخر يعتبره من المترجمين التقنيين، مما دفع هذه الشريحة من المترجمين إلى إنشاء جمعيات خاصة بهم تميزهم عن غيرهم من المترجمين مثل هولندا و النرويج و الدنمارك و روسيا[28]، يبقى السؤال هل الدبلجة تعد فعلا ترجمة للفيلم و أحاسيسه، أم هي فقط محاولة لتقريب و تكييف المشاهد مع الثقافة الغربية عليه عن طريق تخطي عقبة اللغة؟؟؟

---

27. Luyken, George-Michael et al, OP CIT, p. 185.

28 Yves Gambier, La traduction audio-visuelle : Un genre en expansion, Meta, les presses universitaires de Montréal, Volume 49, N®01, Avril 2004.

3.1. المفارقات بين الترجمة الأدبية و الترجمة السمعية البصرية:

لقد سبق و تطرق لوكن Luyken في الفصل الذي يتحدث فيه عن السيميائية في النص السمعي البصري الى الاختلافات الموجودة بين الترجمة الادبية و الترجمة السمعية البصرية ، فتوصل إلى استخلاص أن كلا من الدبلجة و السترجة هما بالتأكيد شكلين من أشكال الترجمة، و مع ذلك يوجد بعض الخصائص التي تجعلها مختلفة و خاصة عن ترجمة النص المكتوب.

فعند ترجمة الكتاب، ينقل النص من لغة الى لغة أخرى. في هذه الحالة يعوض الكتاب الثاني الكتاب الأول و يكونا بذلك كتابين مختلفين مستقلين عن بعضهما، فمثلا في الجزائر قد نجد الترجمة لكتاب ما تباع و متوفرة في الاسواق مقابل عدم وجود النسخة الاصلية، لاكتفاء البعض بما وجدوه في النسخة المترجمة، مما يدل على استقلالية الترجمة من النسخة الأصلية، بالرغم من انها تعكس نفس الرؤية و نفس القصة. أما فيما يخص الرسالة التي تحملها أحداث الفيلم فيعبر عنها بعدة عناصر منها الصورة، التمثيل، الصوت أو الحوار، فمن الواضح أنه في ترجمة الفيلم يعوض فقط بعض هذه العناصر فيما تبقى العناصر الأخرى على حالها.

فلمّا نقوم بدبلجة الفيلم، تبقى المكونات البصرية كلها على شكلها الأصلي فلا تتغير، بل تغيرت فقط المكونات السمعية (صوت الدبلجة). أما فيما يخص السترجة، فكل المكونات السمعية و البصرية لا تتغير، و يقوم المترجم بإضافة السترجة عليهما، و هكذا فعلى الدبلجة و السترجة أن تتأقلم مع العناصر الموجودة في نفس العمل الفني.

و تتجلى خاصية الترجمة السمعية البصرية في تقليص نطاق عمل المترجم، ففي الترجمة الأدبية، يُعطى المترجم المجال و يسمح له بالشرح و يستطيع استعمال الهامش إذا ما واجه ضرورة تفرض عليه، كما يمكن له إدراج الشرح مباشرة في النص المترجم، الأمر الذي يعد مستحيلا و غير متاح بالنسبة للمدبلج أو المسترج للفيلم.

كما يواجه كلا من المدبلج و المسترج مشكل اختلاف معدل طول الكلمة في اللغة الأصل و اللغة المصدر. فمثلا اللغة العربية نميل عند الترجمة إلى الشرح خاصة في المجالات التقنية المتخصصة لتأخر اللغة العربية و اللسانيون العرب في إيجاد و توحيد المقابل الذي قد يجنبنا هذا المشكل. مما يؤدي بالمترجم الى تقليص النص المترجم، و بذلك، و بالنسبة لـ "لوكن" Luyken، فإن الترجمة السمعية البصرية:

"...adds information to that contained in the original text and leaves some out. It can never attempt to transfer every bit of information from one language into the other. It is at one and the same time both more and less than conventional translation. Less, because it does not translate everything. More, because the audiovisual Translator/Writer has to make editorial decisions all the time about omissions or condensation of the original text, and about new information that has to be inserted into it. This all has profound implications for the program which is subject to any form of Language Transfer"[29]

" ... ويضيف المعلومات لتلك الواردة في النص الأصلي ويترك البعض الآخر خارجا. لا يمكن أبدا محاولة نقل كل جزيئة من المعلومة من لغة إلى أخرى. وهو في واحدة ونفس الوقت على حد سواء أكثر وأقل من الترجمة التقليدية. ذلك، لأنه لا يترجم كل شيء. أكثر من ذلك، لأن المترجم السمعي البصري / الكاتب عليه اتخاذ القرارات التحريرية طوال الوقت حول الحذف أو التكثيف في

[29] Luyken, George-Michael et al, Op.Cit., p. 154.

النص الأصلي، وحول المعلومات الجديدة التي يجب أن تضاف إليه. كل هذا له آثار عميقة على البرنامج الذي يخضع لأي شكل من أشكال نقل اللغة"

النصوص التي تتداولها الترجمة عادة ما تكون نصوصا أدبية أو تقنية تعكس الجانب الثقافي أو النفعي للترجمة، فهي إمّا منتوجات فردية تعكس ميولا تهم الأدبية و الفكرية و الفلسفية و الأيديولوجية أو مدفوعة بناءا على حاجة ملحة للتواصل بين المجتمعات المختلفة.

أمّا الخطاب السمعي البصري و بخلاف تلك الأنواع المكتوبة فله أبعاد و مضامين مختلفة، فنجده هو الذي يرتبط بالتكنولوجيا المستخدمة يتميز:

- طريقة عرضه و تلقيه.
- تزامن العناصر اللغوية و الغير لغوية مع بعضها البعض.
- الكم الهائل من المعلومات التي تعرض معا بعض.
- سرعة العرض.

إن ارتباط السمعي بما هو بصري و اللفظي بغير الفظي يخلق أربعة مكونات للخطاب السمعي البصري ألا و هي المكون الصوتي – اللفظي و الذي يتمثل في الحوار، و المكون الصوتي غير الفظي و الذي يمثل أصوات الخلفية و الموسيقى، و المكون البصري الغير لفظي و الذي يمثل الصورة، و كذا المكون البصري اللفظي في حالة وجود السترجة، فتترابط فيما بينها المكونات إلاّ أنّها تخضع لقيود، فمثلا الوقت، وقت العرض على الشاشة و مكان العرض على الشاشة أيضا ، مما يدفع المترجم إلى التكييف أو التقليص، الأمر الذي قد يخل بشرط من شروط الترجمة: مفهوم الامانة، فمثلا فيما يخص المكون البصري الغير لفظي نجد تعبيرات الوجه و النبرة تمثل عناصر ضمنية ذات أهمية بالغة، فإذا بالمترجم يصبح مجبرا على التكييف، و تحويل هذه العناصر من شكلها الضمني الى الشكل

التصريحي، ما يشكل تحديا كبيرا بالنسبة للمترجم، و لعلّ هاته التفصيلات ما تدفع الأخصائيين في النقد السينمائي إلى تعييب الدبلجة أو السترجة بأنها غير أمينة للنسخة الاصلية.

كما يعد عامل المزامنة في ترجمة الاعمال السينمائية عاملا مهما و أساسيا، فكلا من الدبلجة و السترجة- كونهما الوجهين الشائعين في ترجمة الأفلام- يجب أن يحترما مبدأ التزامن مع الصورة خلال عرضها على الشاشة، مما يفرض قيودا إضافية على المترجم بالإضافة إلى إطالة المدة اللازمة لإنجاز العمل: الترجمة ثم المزامنة، مما يستدعي الاستعانة بالخبير التقني الذي يقوم بمزامنة الترجمة مع الصورة مما يزيد في تكلفة الإنتاج و الترجمة الإجمالية.

و تشكل اللغة العامية عبارات مألوفة جدا في حياتنا اليومية أحاديث تعكس موروثنا الثقافي، فنجد البعض منها قد يتعلق بفئة معينة من المجتمع. و الحوار الفيلمي مليء بهذه العبارات مما يجعل ترجمتها تحديا آخرا للمترجم. و ما يعرف على الأفلام العربية، و الجزائرية خاصة ، أنها تعتمد على الحوار بكثافة شديدة، فعلى عكس الأفلام الأجنبية، أين تلعب الكاميرا الدور الأكبر في عملية السرد الروائي للفيلم، فالفيلم العربي عكس ذلك نجد الممثل يقوم بهذا الدور عن طريق الحوار الكثيف الموجود به، مما يجعل منه فيلما إذاعيا يعتمد على الحوار، فهذا الانتقال من العامية إلى اللغة الأخرى يشكل تحديا كبيرا بالنسبة للمسترج او المدبلج العربي.

و في هذا الصدد ذهب "إيف جامبييه" إلى إعادة النظر في مبادئ الترجمة، عن طريق إقامة مقاربة تقابلية ما بين مبادئ الترجمة التقليدية و تلك التي تقوم عليها الترجمة السمعية البصرية:

- مبدأ نص الانطلاق الذي يتمثل في السيناريو الفيلمي أو قائمة الحوار الفيلمي أو الحوار الفيلمي الموجود في النسخة الفيلمية الاصلية، و هو نص افترض -بالضرورة- على أن يعد نص الانطلاق.

- مبدأ المؤلف/الكاتب: يتقاسمه كل من المنتج و المخرج و كاتب السيناريو و المترجم السمعي البصري.

- نص الوصول: أو النص المترجم تتضارب فيه إستراتيجيات الترجمة ما بين إكراهات تقنية و أخرى فنية.

بالإضافة إلى الاختلافات السابقة، فالمترجم للنص المكتوب عادة ما يتخصص بنوع معين كالترجمة القانونية مثلا، أمّا فيما يخص المدبلج أو المسترج فيتعامل مع عدة مجالات فمثلا في المسلسلات ذات الصيغة القانونية أو الطبية أو حتى الفكاهية، كل منها له مصطلحاته و عباراته مما قد يصعب أكثر من عمل المترجم .

يرجع "إيف جامبييه" تطور و تبلور الترجمة السمعية البصرية إلى ثلاث عوامل:

1. ظهور التكنولوجيا الرقمية.
2. تطور وسائل التوزيع و البث السمعي البصري.
3. وفرة الانتاج السمعي البصري.

إن الترجمة السمعية البصرية تجمع ما بين العلم و التقنية و الاحترافية، بحيث تحولت الصناعة السمعية البصرية إلى صناعة ثقافية حقيقية، مرتبطة بشكل وثيق بالنظم الاقتصادية السارية.

و لعل ما يبرر الاهتمام الجديد بمجال الترجمة السمعية البصرية تلك التحولات الاجتماعية و الاقتصادية التي ميزت السمعي البصري في الجزائر، و التي نذكر منها ما يلي:

- ظهور التراجم التقنية في الأعلام الآلي و تشجيعها غير المباشر للترجمة السمعية البصرية.

- ازدياد الطلب على السينما الجزائرية، و هذا ما يتجلى في مشاركتها أكثر و أكثر في المحافل الدولية و المهرجانات السينمائية.

- الإرادة و الرغبة لدى رواد السينما في تطوير هذا المجال، و هذا ما نلاحظه في الآونة الاخيرة، حيث أصبحنا نشاهد مجهودات المؤسسات و تسهيلات الدولة التي تمنح هذه الأخيرة بالاستثمار في هذا المجال.

- التوجه الجديد لبعض مؤسسات النشر و الإشهار إلى الاستثمار في مجال الترجمة السمعية البصرية.

- تعدد القنوات الفضائية، و بالتالي ايتاح الفرصة للمستثمرين و المنتجين بعرض منتوجاتهم، الامر الذي كان محدود سابقا.

- العولمة و التفطن الى ضرورة مواكبة العالم.

و مع ذلك لا زال هذا المجال جد متأخر في العالم العربي عامة و الجزائر خاصة، و قد نجمع العوامل التي ساهمت في هذا التأخير فيما يلي:

- نقص الترجمة المتخصصة المختصة، فلا نجد في الجزائر مؤسسة مختصة في دبلجة الأفلام السينمائية الأجنبية إلى اللغة العربية.

- غياب قانون أساسي يحمي المترجم و يأطر لهذا المجال، حيث تعج الانترنت بالنسخ المسترجة للأفلام الاجنبية، إلاّ أنّها تعد تجارية محضة.

- غياب التقنيات التي تتطلبها الترجمة السمعية البصرية.

مع ذلك نجد بعض المحاولات للخروج من الواقع البائس، اتفاق الشراكة بين مجموع دول حوض البحر المتوسط في المجال السمعي البصري، حيث يدفع هذا الاتفاق بهذا المجال إلى الأمام بشكل عام و الترجمة السمعية البصرية بشكل خاص، يطمح إلى:

- تعزيز و تنويع السوق الاقليمية للمنتجات الترجمية السمعية البصرية، من خلال ترويج منتجات عالمية و الاستفادة منها و تشجيع قطاعي التوزيع و العرض.

- ترويج و تنمية الموارد البشرية المتخصصة و نقل التكنولوجيا و المهارات.

- مساندة ابداع و انتاج الاعمال ووسائل الاتصال المشتركة التي من شأنها تعزيز الانتاج المشترك المتعدد الاطراف.

- تشجيع الحوار حول التشريعات و الممارسات المهنية في قطاع الترجمة البصرية و كذلك حول الضمانات القانونية.

- حماية و استخدام التراث السينمائي.

خلاصة:

إن التطور المشهود في علوم الاتصال و المعلوماتية، و هيمنة الصورة على أشكال التواصل، و ما يحكمه من تعدد لغوي و تلاقح ثقافي، أسفر عن ظهور شكل جديد من أشكال الترجمة ، متمثلا في الترجمة السمعية البصرية . كما استدعى الاهتمام بها و بكل أشكالها من سترجة و دبلجة و غيرها من أجل تغطية العجز المسجل في برامج القنوات الفضائية العالمية و العربية.

فأيّا كان ما يدعيه البعض من كون الفيلم مجرد وسيلة ترفيهية، يبقى الفيلم آلة تأثير و تغيير يتخذها صناع السينما لإحداث ذلك التغيير و ترك الأثر في المجتمعات ، ناهيك عن قدرته على تشكيل رؤية المشاهدين للعالم، وتغيير ثقافتهم و قيمهم.

و في غياب الإنتاج العربي فرضت الافلام الأجنبية نفسها، و غزت أفلام هوليوود قاعات السينما العربية و كذا القنوات الفضائية العربية، و بذلك تزايد الطلب على الترجمة السمعية البصرية- الدبلجة و السترجة.

الفصل الثاني

الدبلجة و السينما الجزائرية:

البدايات و الصعوبات

الباب اللأول :

الدبلجة: بين الأمانة و التكييف

تمهيد:

علمنا، من خلال ما سبق، بأن الدبلجة السينماتوغرافية وجه من أوجه الترجمة السمعية البصرية، و كل ما يدل عليه اسمها أنها: ترجمة تتعلق بالأفلام السينماتوغرافية، إلى جانب السترجة، ما يستدعي التعريف بها، و الوقوف عند المفاهيم و التقنيات التي استقرت عندها.

1.1.2 الدبلجة:

منذ الأزل، كانت النجوم تعتبر المرشد للإنسان حيث تسمح له بالسفر من عالم إلى آخر، الأمر نفسه بالنسبة للترجمة السمعية البصرية حيث سمحت للمجتمعات من سد الفجوة بين الشرق و الغرب من خلال التعريف بثقافة كل واحد للآخر، فمن خلال الكتب، المسرحيات، الأغاني، المسلسلات و الأفلام يمكن للثقافة السفر بدون أية قيود و حواجز، و بذلك تسمح للشعوب بالتقرب و التعرف على بعضها البعض.

يمكن للترفيه أخذ عدة أشكال، و هو يتغير مع مرور السنين، فمثلا، ما كان يجده أجدادنا مسليا و هم أطفال، ليس بالضرورة يسلينا في وقتنا الحالي. و كان الترفيه قديما يحتاج لوسائل بسيطة، و ذلك لبساطة الحياة في المجتمع، فكان الطفل يفرح و يمرح بلعبة أضطر لصنعها بنفسه مع أصدقائه ليسلّوا بها أنفسهم، و يتسل الشاب مع أصدقائه في مقابلة كرة قدم يلعبونها في مكان صنعوه و سموه على طريقتهم ملعب، و يقضي المتقاعدون وقتهم في مقهى يلعبون ألعابا بسيطة ذات أدوات بسيطة، أمّا في يومنا الحالي تغيرت ماهية الترفيه فدخلت التكنولوجيا في كل جزء منها، فالأطفال مثلا أصبح لديهم العديد من الخيارات في وسائل الترفيه و التسلية ما بين ألعاب فيديو و ألعاب كمبيوتر و قنوات مخصصة للرسوم المتحركة...الخ.

أضف إلى ذلك، تقنية (3D) التي ساعدت على جعل الأفلام السينمائية أكثر جاذبية، حيث تسمح هذه التقنية للمشاهد بأن يعيش الفيلم أو القصة بكل تفاصيلها و كأنه جزء منها، مما جعل الطلب يتزايد و بذلك تزايد الطلب على الدبلجة.

تختلف بدايات الدبلجة عن بدايات السترجة فهي تختلف من بلد إلى آخر ، ترجع أصولها إلى الولايات المتحدة الامريكية، و استعملت في أوروبا في الاساس عندما ظهرت أول مرة سنة 1936، حسب كوتسكي Kautsky .

كما افترض أن أول محاولة للدبلجة ترجع الى 1930، إلا أنها كانت ذات نوعية رديئة و بالتالي رفضت. في البداية، عادة ما كان يقوم بالدبلجة شخص واحد (غالبا المترجم). و المثال النموذجي لذلك هو فيلم"Na stopè" H.C. Raymakery، حيث ترجم الفيلم ووزع و دمج من طرف شخص واحد، حيث يعد أول فيلم مدبلج في تشيكوسلوفاكيا (1933).

فيما بعد، بدأ العديد من الأشخاص القيام بعملية Post-synchronisation، إلا أن النوعية لم تتحسن أكثر، الحوارات ظهرت طبيعية، و تزامن النص لم يكن جيدا، و كذا حركات الممثلين ففي المجمل لم يكن ذا وقع جيد على الأذن. أدّت كل هذه العوامل إلى عدم استمتاع المشاهد بالفيلم. كما يرى كوتسكي Kautsky أن هناك عامل آخر ، ساهم أيضا في عدم نجاح الدبلجة في تشيكوسلوفاكيا، ألا وهو عدم تقبل المشاهد التشيكوسلوفاكي الأفلام الأمريكية و الفرنسية تنطق باللغة التشيكية بدلا من الانجليزية أو الفرنسية، فكان ذلك حسبه، جد مضحك و غير مربح.

ساهم ظهور التلفاز في تطور الدبلجة، كما يذكر كوتسكي Kautsky ، حيث قررت تشيكوسلوفاكيا بأن جميع الأفلام التي تعرض على التلفاز تدبلج ، و سبب ذلك افتراض أن المشاهدين يكونون أكثر ارتياحا بمتابعة الأفلام المدبلجة عند عرضها على التلفاز ،

و إذا ما سترجوا، فسوف يتطلب من الجمهور التركيز أكثر، و كسبب آخر عدم ملاءمة سترجة السينما للتلفاز.

مع بداية الدبلجة في التلفاز، كان يشارك في دبلجة الفيلم عدد قليل من الممثلين، فيقرؤون السترجة التي تكون معروضة على شاشة أمامهم، حيث كان يقوم مدبلج واحد بدبلجة شخصيات مختلفة في عدة أفلام.

المرحلة الثانية من تطور الدبلجة كانت مع "الدبلجة الحية". في هذه التقنية كان يترجم الحوار خصيصا لغرض الدبلجة و كان عدد المدبلجين هو نفس عدد شخصيات الفيلم. شكل عرض الدبلجة و بثها مباشرة مع عرض الفيلم عائقا بالنسبة للمشاهدين، حيث لم يكن من الوارد القيام بأية تعديلات أو تغيير. كانت عملية الدبلجة تتم على الطريقة التالية: يتتابع الممثلين الذين يؤدون الدبلجة و يغيرون اماكنهم حسب الدور الموافق لكل واحد منهم، على كرسي واحد مستعملين سماعات أذن واحدة، و خلال ذلك كل الضجيج الذي كانوا يقومون به (مثل السعال، صوت تحريك الكرسي، وضع و نزع سماعات الأذن، خطواتهم عند المشي...) كانت جزء من الدبلجة مما يجعل نوعية الدبلجة ضعيفة جدا.

في سنة 1964، ظهرت دبلجة الحلقة (Loop Dubbing) فتحسنت نوعية الدبلجة حيث أصبحت الدبلجة التشيكية من أفضل أنواع الدبلجات في أوروبا، تسمح هذه التقنية بتقسيم الفيلم إلى عدة أجزاء أو حلقات، و يحضر جميع المدبلجين و يقومون بدبلجة الحلقات عدة مرات إلى ان يوافق المخرج على الدبلجة. كانت هذه التقنية تسمح بتقديم دبلجة ذات جودة عالية ، إلاّ أنّها كانت تستغرق الكثير من الوقت.

مع الانفتاح على سوق الأفلام الأجنبية في التسعينات، و إمكانية مشاهدة هذه الافلام سواء على شاشة التلفاز او على شكل DVD، فتح الابواب و سبب الارتفاع في الطلب على الدبلجة،

فظهرت أستوديوهات الدبلجة الجديدة، خاصة في براغ. و ككل شيء جديد سريع الانتشار، سبب ذلك في تراجع جودة الدبلجات المقترحة. تحسن الوضع في السنوات الاخيرة بفضل بقاء أفضل هاته الاستوديوهات و بفضل خبرة المدبلجين التي كسبوها خلال سنوات عملهم.

فمن المعروف أن الترجمة السمعية البصرية كلها مرتبطة بالتكنولوجيا و التطور التكنولوجي، حيث أثر تطور وسائل الإعلام الرقمية مباشرة دراسات هذا المجال، فظهور الدي. في. دي. DVD (Digital Versatile disk)(قرص متعدد الاستخدامات الرقمية)، هذه التكنولوجيا التي غيرت كل شيء، حيث قبلها كانت توجد أشرطة الفيديو فقط حيث كان يتوجب الحيازة على عدة نسخ لنفس الفيلم بفضل إمكانية قرص DVD لحمل حتى 8 تسجيلات صوتية و 32 سترجة مختلفة.

سمحت كذلك بتقديم تقنية SDH (Subtitles for the Deaf and Hard of hearing) (السترجة للصم و ضعيفي السمع)، تقتضي هذه الأخيرة تقديم معلومات مثل مؤثرات صوتية، و أداء الممثلين و غيرها من السمات الأخرى المشابهة لمساعدة الصم و ضعاف السمع من المشاهدين. و تقنية AD و التي هي عبارة عن "تقديم سرد حول ما ينظر إليه، ووصف الحركات، ولغة الجسد وتعابير الوجه و المشهد وأزياء الممثلين" لضعاف البصر.

“Provides a narration of what is seen and describes the action, body language, facial expressions scenery and costumes of the players”.[30]

[30] Bernd benecke, Audio Description : phenomena of Information sequencing, EU-High-Level Scientific Conference Series, LSP Translation Scenarios : Conference Proceeding, MuTra 2007, P.1

و مع ظهور تقنية جديدة في التسعينات من الدبلجة، ألا و هي الدبلجة المتتالية (Unilinear dubbing) : يحضر ممثل واحد إلى الأستوديو ليقوم بدبلجة الدور الذي يمثله بشكل مستمر من بداية الى نهاية الفيلم مرة واحدة، و إذا ما أراد المخرج تغيير مقطع ما لعدم رضاه يقوم المدبلج بإعادة دبلجة فقط ذلك الجزء. تعتبر هذه التقنية أسرع و أرخص من تقنية دبلجة الحلقة، و يفضلها معظم أستوديوهات الدبلجة.

يعرف "دياز سنتاس الدبلجة" بـ: " تشمل الدبلجة استبدال الصوت الأصلي الذي يحتوي على الحوار الحركات مع تسجيل اللغة الهدف (TL) التي تنتج الرسالة الأصلية، وفي الوقت نفسه ضمان أن الأصوات اللغة الهدف وحركات الشفاه هي أكثر أو أقل تزامنا"

"Dubbing involves replacing the original soundtrack containing the action's dialogue with a target language (TL) recording that produces the original message, while at the same time ensuring that the TL sounds and the action's lip movements are more or less synchronized"[31]

و قسمها "لوكن " luyken، و التي سماها بالمصطلح الجامع Revoicing إلى أربعة فئات:

- دبلجة مزامنة حركات الشفاه	- Lip-Sync dubbing
- الدبلجة الفوقية	- Voice Over
- السرد	- Narration
- التعليق الحر	- Free commentary[32]

[31] Diaz Cintas J, Remael A, Audiovisual Translation: Subtitling, Manchester, St Jerome, 2007, Page195

[32] Luyken, George-Michael et al., op. cit., p.71

تعتبر هذه التقنية البديل الثاني بعد السترجة عندما يتعلق الأمر بترجمة الأفلام و البرامج التلفزيونية. تقوم على استبدال التسجيل الصوتي الأصلي بلغة أخرى غير تلك الأصلية.

1.1.1.2 الدبلجة/ مزامنة حركات الشفاه:

تعتبر هذه الأخيرة النوع الأكثر شيوعا في Revoicing و يقوم بها ممثلون محترفون، عادة ما يقوم كل واحد منهم بدبلجة دور واحد و تهدف إلى ترك نفس التأثير و الأثر في المشاهدين باللغة الهدف كالذي تركه الفيلم في المشاهدين باللغة الأصلية.

يقدم "بيرغس " Burgess ثلاث تعريفات مختلفة:

1) القيام بعملية تسجيل جديدة خارج الشريط الاصلي او التسجيل أو النسخة من أجل أن توافق التغييرات أو الحذف أو الإضافات.
2) إضافة التسجيل الصوتي الجديد كليا، عادة ترجمة متزامنة للنسخة الاصلية.
3) إضافة الصوت للفيلم أو الشريط.

أما بالنسبة ل "لوكن" Luyken et al :

"Lip-synch dubbing is the replacement of the original speech by a voice-track which is a faithful translation of the original speech and which attempts to reproduce the timing, phrasing and lip movements of the original"[33]

---

[33] Luyken, George-Michael et al., Op.cit., p.73

"دبلجة مزامنة حركة الشفاه هي تبديل الخطاب المصدر بتسجيل صوتي يمثل ترجمة أمينة لهذا الأخير، و الذي يحاول إنتاج توقيت و تركيب الجمل و حركات الشفاه للمصدر"

تعتبر الدبلجة عملية معقدة و طويلة تمر بعدة مراحل. بشكل عام، يتلقى المدبلج المترجم نص سيناريو الفيلم مع الفيلم فيترجمه و يبعثه مجددا. و هنا تنتهي مهمة المترجم. من بعدها تخضع النسخة المترجمة لعدة تعديلات، فأولا يتدخل كاتب الحوار و من بعدها مخرج الدبلجة، و يمكن حتى للممثل الذي يقرأ الدبلجة أن يقوم ببعض التعديلات إذا اقتضى الأمر. في حالة أن كل من كاتب الحوار و المخرج لا يعرفان اللغة المصدر للفيلم فمن المحتمل أن يقعا في الأخطاء، مما يقتضي وجود المترجم في الأستوديو، الأمر الذي في غالب الأحيان يكون مستحيلا.

2.1.1.2. ***الترجمة الفوقية:***

تعتمد هذه التقنية في المونولوج و الوثائقي. و من أجل جعل المشاهدين يستمتعون بالبث، يتم تخفيض الصوت الأصلي إلى مستوى مسموع عندما يبدأ المعلق بالتكلم. يقول "أوكونيل" O'connell (2003):

"In theory, voiceover gives priority to the source language text, which can be translated very accurately. This is because the translation is not subject to the same strict constraints relating to such issues as the exact duration, which apply in the case of lip-sync dubbing" (p.66)[34]

"نظريا، تعطي الدبلجة الفوقية الأولوية لنص اللغة المصدر، و الذي يمكن ترجمته بشكل دقيق جدا . و هذا راجع لكون الترجمة لا تخضع لنفس القيود المتعلقة بهاته القضايا مثل التوقيت الجيد، الأمر الذي يحدث في حالة دبلجة مزامنة حركات الشفاه"

34 Cited in: Yüksek Lisans Tezi, Dubbing as a type of audiovisual translation: a study of its methods and constraints focusing on shrek 2, Thesis, University of ATILIM Üniversitesi, 2012.

السرد: 3.1.1.2.

بالنسبة ل "لوكن" Luyken :

"Narration is basically an extended voiceover"[35]

"السرد هو في الأساس امتداد للدبلجة الفوقية"

و يفرق "ايف جامبييه" Gambier بين الدبلجة الفوقية و السرد كالآتي:

"The difference between voiceover and narration is linguistic. With narration, the text, which will be read by a journalist or an actor, is prepared in advance, translated and sometimes condensed, whereas voice-over is used mainly for spontaneous interaction. In both cases broadcasting is synchronized, especially if the narrator appears on the screen. The content/verbal meaning is linked to the visual information being shown"[36]

" الاختلاف بين الدبلجة الفوقية و السرد هو اللسانيات. في السرد، يتم تحضير النص الذي يقرأه الصحفي أو الممثل، مسبقا، فيترجم و في بعض الأحيان يختصر، في حين تستعمل الدبلجة الفوقية بشكل أساسي لتفاعل تلقائي. في كلتا الحالتين يتم مزامنة العرض ، خاصة إذا ظهر المعلق على الشاشة. يتم ربط المحتوى/المعنى اللغوي بالمعلومات البصرية الذي تظهر على الشاشة"

[35] Luyken, George-Michael et al., op.cit., p.80

[36] Y, Gambier, Forms of linguistic transfer, Sequentia, 2(4), 1995, P.5

4.1.1.2. التعليق الحر:

تستعمل هذه التقنية عامة في برامج الأطفال و الوثائقي. يتم تكييف البرنامج الأصلي للجمهور المستهدف و بالتالي فإن لغة المصدر لا تترجم حرفيا. يكمن إضافة معلومات إضافية لكي يفهم المشاهدين بطريقة أحسن. تعتبر نوع التكييف مع الحذف و التفسير و التعليقات. تقوم بالمزامنة مع الصور المعروضة على الشاشة بدل التسجيل الصوتي. يمكن القيام بها و تسجيلها من قبل كما يمكن أن يكون التعليق مباشرا، إلاّ أنه يشترط في المعلق الذي يقوم بالتعليق المباشر أن يكون ملمّا و مطّلعا جيدا على الموضوع و كما يجب أن يكون لديه خبرة و مهارة صحفية.

و يشرح "لوكن" Luyken الاختلاف بين التعليق الحر و التقنيات الأخرى:

- لا يجري محاولة إعادة إنتاج الخطاب الأصلي بأمانة (بالعكس تماما، يعد التعليق الجديد نسخة مغايرة في حد ذاتها و يختلف محتواها على تسجيل البرنامج الاصلي)
- ليس هناك حاجة لوضع العلامات و لكن المزامنة مع الصور المعروضة على الشاشة تكون أساسية.

الدبلجة الفوقية و السرد و التعليق الحر، ثلاث تسميات لنفس الشيء تقريبا: طريقة أين يتم إلقاء التسجيل الصوتي الجديد من قبل شخص واحد أو عدة أشخاص بدون محاولة مزامنة حركات الشفاه مع ما قيل في البرامج. الصوت الأصلي يكون إما غير مسموعا أو يخفض الصوت و يكون مسموعا قليلا في بعض الأحيان يمكن سماعه في بداية و نهاية الخطاب الأصلي. يمكن حصر الاختلاف بين الدبلجة الفوقية و السرد في : الأولى تشير عادة إلى مونولوج واحد في حين الثانية هي ترجمة للبرنامج بأكمله. و يختلف التعليق الحر عنهما كونه ليس ترجمة أمينة للأصل.

و بالنسبة ل "لوكن" Luyken، تعتبر كل هذه التقنيات، تقنيات بسيطة جدا و رخيصة الثمن. تستعمل أساسا في البرامج الوثائقية و بعض البرامج غير ال

مميزة. ومع ذلك، و في بعض الدول الأوروبية مثل بولندا، تستعمل في التلفاز لجميع البرامج بما في ذلك الأفلام و المسلسلات.

2.1.2. مراحل الدبلجة:

أحد أهم الاختلافات بين الدبلجة و السترجة هو أنه في عملية الدبلجة يشارك عدة أشخاص بينما تتم كل عملية السترجة تقريبا من طرف شخص واحد في وقتنا الحاضر.

زيادة على مختلف الأشخاص الذين يقومون بمختلف مراحل الدبلجة في استوديوهات الدبلجة، تتطلب هذه التقنية التكنولوجيا اللازمة أيضا و السيناريو الذي يتم دبلجته. و يقسمها "وايتمان لينسن" Whiteman-Linsen إلى ثلاث أقسام:

- مزامنة قبلية Pre-Synchronization مثل أن تستعمل موسيقى مسجلة قبل التسجيل الصوتي في الفيلم لنفس النسخة الموسيقية.
- مزامنة مباشرة Direct Synchronization: تحصل عند تسجيل الصوت و الصورة في وقت واحد.
- مزامنة بعدية Post-Synchronization و هي ما يعرف عامة بالدبلجة و التي تنطوي على التسجيل الأولي للصورة و إضافة الصوت لاحقا. و ترتبط عملية الدبلجة بالترجمة إلى اللغة الواحدة، فعلى سبيل المثال، في مشاهد إطلاق النار في الخارج حيث الضوضاء قد تؤثر على جودة الصوت.

فبالرغم من وجود كل هاته التقنيات من الدبلجة، إلا أن هناك القليل من الناس من يعرف الفرق فيما بينها، و يتطلب دبلجة برنامج يدوم ساعة واحدة ابتدءا من عدة أيام و قد يصل من 3 إلى 4 أسابيع. و يرجع لوكن اختلاف مدة الدبلجة إلى عدة عوامل منها صعوبة السيناريو الأصلي أو جودة الدبلجة المطلوبة.

و قدم كذلك إجراءات عملية الدبلجة حيث شدد على الإجراءات لا تختلف من بلد إلى آخر فقط و إنما من أستوديو إلى آخر و كذا من سيناريو إلى آخر لنفس الأستوديو. و لهذا فالمراحل التالية لا تعتبر نهائية.

1.2.1.2. التسجيل Registration:

لأغراض إدارية تشير إلى تسجيل البيانات.

1. **التحقق من قائمة الحوار الرئيسية:**

يتم مشاهدة البرنامج أو الفيلم الذي يراد دبلجته و كذا قائمة الحوار الأصلية. يجب على المنتج أن يقدم فريق الدبلجة مع سيناريو ما بعد الإنتاج لربح الوقت.

2. **إنتاج نسخة العمل المزودة العلامة الزمنية:**

يجب القيام بإعداد نسخة تحمل العلامة الزمنية لتسهيل العمل في حالة عدم وجودها.

3. **وضع العلامات Spotting:**

العلامة الزمنية في تسجيل الفيديو تساعد في تحديد بمستوى عال الدقة بداية و نهاية الكلام. قائمة من النقاط الداخلة و الخارجة هي ما تعرف بقائمة وضع العلامات و التي هي بمثابة قائمة تحمل إشارات للمدبلجين.

4. **الترجمة:**

تم تهيئة ترجمة النسخة السيناريو. و تتم الترجمة انطلاقا من السيناريو الاصلي و تهدف إلى إعطاء كاتب/موزع السيناريو المدبلج نصا مترجما حرفيا إلى حد ما للنص الاصلي.

5. التكييف:

يتم التدقيق على مزامنة حركات الشفاه في اللقطات القريبة في السيناريو المدبلج. و ليس بالضرورة أن يتقن كاتب/منتج الدبلجة اللغة المصدر.

6. تجارب الأداء:

الممثلون أو أشخاص عاديون ذوو أصوات جيدة. يأخذ بعين الاعتبار أيضا السن، نوعية الصوت، القدرة على التمثيل. يطلب الممثلين رواتب عالية، و قد يربط بصوت مدبلج ممثل معين مما يشكل مشكلا في حالة عدم توفر هذا الممثل.

7. التسجيل:

ساهمت التكنولوجيا الجديدة في تسهيل عملية الدبلجة فيمكن للمدبلج/الممثل أن يسجل دوره كله مرة واحدة ثم بعد ذلك ينتج التسجيل الصوتي، مما يساعد على تخفيض التكلفة. يمكن للممثلين أن يتابعوا أسطرهم التي يجب عليهم دبلجتها على شاشة، و بالتالي يمكنهم معرفة متى يبدؤون بالكلام و متى ينتهون.

8. الإنتاج و المزج الأولي:

عندما تنتهي مرحلة التسجيل، يتم المزج مع التسجيل الصوتي. و لقد ساهمت المعدات الرقمية المتطورة للدبلجة في تسهيل الأمور، و بإنتاج التسجيلات دون المساس بالجودة من أجل تحسين المزامنة بعد أن يعود المدبلجين إلى منازلهم. يمكن إضافة بعض المؤثرات الصوتية مثل صوت تكسر النافذة.

9. المزج النهائي:

يتم مزج التسجيل المدبلج مع الموسيقى و كل المؤثرات الصوتية الأخرى.

10. الموافقة:

في بعض الأحيان يقوم ممثل عن الزبون بإلقاء نظرة على النسخة النهائية المدبلجة و يقوم بالتحقق و ذلك قبل إرسال هذه النسخة إلى وجهتها الأخيرة.

تظهر هذه المراحل التعقيدات لعملية الدبلجة، و ذلك حسب نوع المنتوج فتختلف هذه الأخيرة من الفيلم إلى المسلسل إلى الوثائقي، فيمكن أن توجد بعض التغيرات، و لكن في المجمل تبقى نفس المراحل.

جوهر عملية الدبلجة هو إنتاج النص الذي يشبه قدر المستطاع النص المصدر في الشكل، المضمون و التأثير.

« Dubbing, after all, is the art of being totally incouspicous » [37]

"فالدبلجة، في الأخير، هي فن اللاملحوظ"

فأفضل جائزة للمدبلج أن لا يحس المشاهدين بأن الفيلم قد تم تغيير لغته الأصل.

3.1.2 عمل المدبلج:

أدت المجهودات لتخفيض تكلفة و مدة القيام بكل من السترجة و الدبلجة إلى خلق طرق جديدة للقيام بهذا العمل. فمثلا فيما يتعلق بسترجة دي في دي DVD لأفلام هوليوود، أصبحت مجمل هاته الأفلام في أيامنا الحالية تسترج في لندن إلى ما يقارب 40 لغة و من ثم عندها فقط توزع إلى البلدان المستهدفة. بعد الانصهار و الاندماج، انتقلت هاته المؤسسات لإنتاج السترجة بعدة لغات و أصبحت المزود الرئيسي لسترجة دي في دي DVD لأفلام هوليوود.

37 P. La Trecchia,. Dubbing: An Italian case study. Perspectives, 1998, p.116 .

هناك فرق أساسي بين عمل المسترج و المدبلج. يقوم المسترج بعمل معقد من: وضع علامات و ترجمة و تركيب السترجة و يكون إما يعمل بدوام كامل في أستوديوهات السترجة أو محطات التلفزيون أو أشخاص يعملون لحسابهم الخاص Freelancer ، إلا ان اللجوء إلى هؤلاء لا يتم بطريقة منتظمة. أما في الجهة الأخرى، يقوم المدبلج المترجم بترجمة الحوار فقط. و عادة ما يتم ذلك بترجمة حرفية للسيناريو و في بعض الأحيان يقدم بعض الاحتمالات للترجمة ، ثم يسلمه إلى المدبلج (المكيف) الذي يقوم بكتابة دبلجة تكون متزامنة مع السيناريو الأصلي.

يدعي "لوكن" Luyken أن الإنفاق الفعلي للترجمة في الدبلجة هو العنصر الوحيد الصغير التكلفة من مجملها ، و الذي يمثل ما بين 13% و 20% من الميزانية الاجمالية للدبلجة . مع ذلك يعترف بأن غالبية هذه الحصة تذهب إلى المدبلج المكيف بينما يتحصل المترجم على القليل فقط، فيوجد حالات أين يتحصل على نسبة 1.5% من ميزانية الدبلجة. فبالنسبة له تعد هذه نتيجة السياسة المتبعة من طرف الشركات لتخفيض التكلفة، فالمترجم أول ضحية لأنهم موجودون بكثرة و لأن عملهم لا يكون المنتوج النهائي. يأخذ المترجم كراتب عن يوم عمل كامل ما بين 80يورو و 145 أورو، و باعتبار سنة من العمل يكون مرتبه الاجمالي ما يقارب 500 26 يورو، فيما يتحصل المسترج في اوروبا الغربية على ما يعادل 400 34 يورو (ما يعادل 170 يورو في اليوم).

و المراحل التي تهمنا في بحثنا هذا في تقنية الدبلجة هي الترجمة و التكييف.

1.3.1.2 ترجمة الدبلجة:

تختلف هذه الأخيرة عن الترجمة الأدبية. يرجح "كوتسكي" Kaustký أهم اختلاف كون ترجمة الدبلجة لا تمثل المنتوج النهائي الذي يعرض على المشاهدين ، بل هي منتوج أولي يمرر إلى المكيف الذي ينهي ما بدأ به المترجم. تكون ترجمة حرفية و في بعض الأحيان يقدم مقترحات

بشأن ترجمة جزء ما. فمن المهم جدا، أن يعرف المكيف المعنى الحقيقي و ينقله إلى اللغة الهدف بمفردات مختلفة تسمح بالمزامنة. و هكذا، فإن الترجمة يجب أن تكون أولية.

2.3.1.2 تكييف الترجمة:

و بذلك يستعمل المكيف الترجمة الأولية. لا يشترط إلزاما أن يكون متقنا اللغة المصدر للسيناريو أو الفيلم الأصل، و إذا ما كان يتكلم تلك اللغة فذلك يعد ميزة كبيرة. و في بعض الأحيان يكون المترجم و المكيف نفس الشخص.

و بعكس السترجة ، لا يُقلص النص النهائي ، فيكون له نفس طول النص الأصلي ، يبدأ و ينتهي في نفس الوقت مع الحوار الأصلي . و مع ذلك هناك بعض القواعد الأخرى يجب على المكيف أن يلاحظها و يأخذها بعين الاعتبار قبل القيام بالتكييف.

3.3.1.2 المزامنة:

يذكر "روبرت باكين" Robert Paquin ثلاثة أنواع من المزامنة:

1.3.3.1.2 التزامن الصوتي phonetic synchronism:

هي مجرد مطابقة لحركات الشفاه، حسب "باكين" Paquin:

“Phonetic synchrony is achieved when the lip movements of the screen actor match perfectly the sounds produced by the studio actor, not only words, but also breathing, grunts, screams, etc. Actors do that in the studio, even if they are invisible. They make gestures, and get into their roles” [38]

[38] Paquin, http://accurapid.com/journal/05dubb.htm.

" المزامنة الصوتية تكتمل عندما تطابق حركات شفاه الممثل على الشاشة تماما الأصوات التي يقوم بها الممثل في الأستوديو، ليس فقط الكلمات، و لكن أيضا أصوات التنفس و الهمهمات و الصراخ أيضا. فيقوم الممثلون داخل الأستوديو بذلك، حتى و إن كانوا لا يظهرون. فهم يتقمصون الدور بشكل كامل و يقومون بالحركات"

حسب "باكين " Paquin، يجب على المدبلج التقيد بالقواعد الأساسية التالية إذا ما أراد تحقيق مزامنة صوتية جيدة:

- عدد المقاطع اللفظية Syllables في الدبلجة يجب أن توافق نفس عدد المقاطع اللفظية في اللغة المصدر (يؤدي ذلك إلى مصداقية الدبلجة. ومن جهة أخرى، و في بعض الأحيان يغض النظر على هذه القاعدة و ذلك لا يعني أن الدبلجة سيئة).
- القاعدة الصعبة و السريعة هي مطابقة الحروف الشفتانية Bilabials فعندما ينطق الممثل الرئيسي حرفا في اللغات اللاتينية "f" ,"b" ,"p" ,"v" ,"m" فعلى المدبلج أن يستعمل نفس الحروف. لها قابلية للتبديل فيما بينها و لا يمكن للمشاهدين تمييزها عن بعضها البعض.

و يقابلها في اللغة العربية حرفي الباء و الميم، و اللغات اللاتينية تشترك فيما بينها في الحروف أما في اللغة العربية فهناك نظام صوتي مختلف تماما، مما يزيد من الصعوبات التي تقف في وجه المدبلج.

و يقول "كوتسكي" Kaustký أنه إذا كان الممثل يغلق فمه في نهاية خطابه على الرغم من أن آخر حرف نطقه هو حرف مصوت، أو في الجهة الأخرى، قد فتح فمه بعد آخر حرف شفتاني، فعلى المدبلج أن يتبع ما هو مرئي لا ما هو مسموع في النسخة الأصلية.

أفضل طريقة في حالة عدم وجود المقابل الملائم في اللغة الهدف قد تساعد المدبلج هي تغيير ترتيب الكلمات تماما، و بذلك تسهل عملية البحث مقابل الكلمة.

أخيرا و ليس آخرا، من المهم الإشارة إلى أنه لا ينبغي أن يتحقق هذا التزامن الصوتي على حساب بناء الجملة و معناها (التركيب و المعجم).

2.3.3.1.2 التزامن الدلالي semantic synchronism:

يعني أن الحوار الجديد في اللغة الهدف يكون له نفس المعنى الذي يحمله الحوار الأصلي . و مع ذلك، يقول "باكين"، هناك بعض الحالات التي تخرج عن القاعدة و يكون هذا غير صحيح، هذا يتعلق على سبيل المثال بالأرقام و المهن و ما إلى ذلك، فمثلا إذا كانت المهنة ليست مهمة للقصة فيمكن تغييرها في اللغة الهدف من أجل تحقيق التزامن الصوتي لتكون أكثر ملائمة. و هكذا يمكن القول أن التزامن الدلالي هو أكثر أهمية من التزامن الصوتي إلا إذا كان المعنى الأصلي ضروريا للقصة كلها. في الحالات الأخرى يمكن التغيير قليلا دون مشكلة.

3.3.3.1.2 التزامن الدراماتيكي dramatic synchronism:

يمثل الواقعية التي يجسدها الممثلون في اللغة الهدف، يجب أن يتوافق ما يقولونه مع ما يفعلونه (شخص يهز رأسه من الواضح أنه لا يمكن أن يقول نعم و العكس صحيح) و الطريقة التي يتكلم بها يجب أن تكون وفقا لما يتوقعه الجمهور.و هكذا، على سبيل المثال لا يمكن للملكة أن تستعمل العامية في كلامها.

يمكن إضافة نوع رابع من التزامن، **تزامن النواةnucleus synchronism** الذي قدمه "لوكن" Luyken.

"Nucleus-sync concerns the fact that movements of the body, slight nods, raising of the eyebrows, or making gestures always coincide with the uttering of stressed syllables, which in linguistics are referred to as nuclei. Possibly, this parallel

occurrence of stressed syllables and other movements can be seen as instrumental in the perception of speech"[39]

"يتعلق تزامن النواة بأن تكون حركات الجسم، الإيماءات الطفيفة، ورفع الحاجبين، أو القيام بالحركات متزامنة دائما مع نطق المقاطع المؤكدة، التي في اللسانيات تشير إلى النواة. يمكن أن ينظر إلى هذا الحدث الموازي للمقاطع المؤكدة والحركات الأخرى كدور فعال في النظرة إلى الخطاب"

و لقد قسم "إيستفان فودور" Istevan fodor المزامنة إلى ثلاثة أنواع:

- **مزامنة صوتية Phonetic Synchrony** : التي توجد عندما تتحقق الوحدة بين حركات الفم المرئية و الأصوات المسموعة.
- **مزامنة الشخصية Character Synchrony**: و التي تتعلق بدرجة التوافق بين صوت الدبلجة مثل:النبر والإيقاعtimbre, tempo المستعملين و بين بنية جسم الممثل و أسلوبه و إيماءاته.
- **مزامنة المحتوى Content Synchrony**: و التي تتحقق عندما يكون المحتوى الدلالي للسيناريو الأصلي و السيناريو المدبلج متطابقين مع بعضها البعض.

كما وضعت "وايتنون لينسن" Whitnon Linsen نموذجا بديلا أكثر تفصيلا لدبلجة المزامنة. وتشير إلى أن المفهوم العام للمزامنة يمكن تقسيمها إلى التزامن البصري المرئي / visual optical synchrony ، التزامن السمعي والصوتيaudio / acoustic synchrony ، و التزامن المحتوى content synchrony.

[39]Luyken, George-Michael et al., op.cit., p.160

- **التزامن البصري المرئيvisual / optical synchrony**: يتم تقسيم التزامن البصري المرئي وصولا إلى تزامن الشفاه، التزامن السليم، التزامن المقطع اللفظي، وتزامن الحركية.
- **التزامن السمعي والصوتيaudio / acoustic synchrony**: يغطي النبر و الإيقاع و التنغيم (عناصر اللحن) والتفاصيل الثقافية (لهجة والحوارات الإقليمية).
- **تزامن المحتوى content synchrony**: ومن المفهوم تزامن المحتوى يمثل كل التحديات التي تنطوي عليها عملية الدبلجة.

والملفت هنا هو أن الترجمة يمكن أن تغير فقط الحوار المصدر، وليس الصورة المصدر، ألا و هي الصور على الشاشة. وبالتالي، فإنه يجب على المترجم أن لا يترجم النص اللفظي دون الاخذ بعين الاعتبار الخطاب البصري . على خلاف ذلك ، فإن بعض الأخطاء أمرا لا مفر منه ، وذلك لأن ما يجعل الفيلم ذا مغزى هو الخطاب البصري و كذلك النص اللفظي. يعتبر الخطاب البصري عائقا للمترجم ولكن في الوقت نفسه قد يساعد على توضيح الغموض الذي تثيره النصوص الشفهية. وهذا لأنه، يمكن للصورة أن تعبر بسهولة على ما لا تمكن عليه الكلمة. الأمر الذي هو أيضا مفيد للجمهور لفهم الرسالة.

مزامنة حركات الشفاه هي المشكلة التي يتم التركيز عليها في الدبلجة، حيث يتم تقييم جودة الترجمة وفقا لمدى توافق تطابق حركات الشفاه في النسخة الأصلية مع الدبلجة ، خصوصا في اللقطات القريبة و التي تجعل من مهمة المترجم أمرا صعبا.

تعد مزامنة حركات الشفاه العامل الذي يؤثر على عملية الترجمة بطريقة مباشرة، Chaume يؤكد على أنه:

“The translator should maintain the impression of verisimilitude fitting the open vowels and bilabial consonants into those instants in which the person on the screen in close-up shot visibly opens his/her mouth or closes his/her lips in order to articulate a bilabial vowel or consonant respectively”[40]

" يجب على المترجم الحفاظ على الانطباع المحتمل الذي يلاءم الحروف المصوتة المفتوحة والحروف الشفوية في تلك اللحظات التي يقوم الشخص على الشاشة في اللقطات القريبة بفتح فمه بشكل واضح أو إغلاق شفتيه من أجل التعبير عن حرف مصوت شفتاني أو حرف صامت على التوالي"

وينبغي أن يكون الحوار المترجم بنفس طول الحوار الأصلي وكذلك نفس المدة من الزمن. وعلاوة على ذلك، قد لا يكون لبعض اللغات بعض حركات الشفاه التي هي في اللغة المصدر وهذا يدفع المترجم لتعديل النص وفقا لذلك ويضعه أو يضعها و مهاراته أو مهارتها تحت الاختبار.

الهدف من المزامنة حركات الشفاه هو إعطاء الانطباع بأن الممثلين على الشاشة يتحدثون اللغة الهدف حتى يتسنى للجمهور أن لا يشعر بالغرابة و بالتالي ينفر من الفيلم.

يعرف "هيربست" Herbst أنواع مزامنة حركات الشفاه، ألا و هي:

- qualitative lip-synch,
- quantitative lip-synch,
- lip-synch concerning speech tempo

[40] Frederic Chaume, Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation, Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, Volume 49, numéro 1, avril 2004, p. 20

- lip-synch concerning volume and distinctness of articulation.

- مزامنة حركات الشفاه النوعية
- مزامنة حركات الشفاه الكمية
- مزامنة حركات الشفاه المتعلقة بإيقاع الخطاب.
- مزامنة حركات الشفاه متعلقة بقوة الصوت و تباين الأصوات الساكنة.

أما فيما يخص الأولى فهي التوافق ما بين اللغة المصدر واللغة الهدف. وأما الثانية فهي تطابق طول الكلام فيما بين اللغة المصدر و اللغة الهدف. فيمكن للمترجم إضافة أو حذف بعض الكلمات دون ضياع المعنى لتناسب الحوار وذلك ضمن طول الفترة الزمنية اللازمة. ويرتبط إيقاع الخطاب ارتباطا وثيقا مع عدد المقاطع اللفظية و الوحدات الصوتية لكلتا اللغتين.

و إذا ما تكلمنا على المترجم الشخص، في عملية الدبلجة، فالترجمة ليست عملية نقل بسيطة من لغة إلى أخرى. فهي العملية التي تكشف عن الخيارات التي قام بها والمواقف والقرارات التي تنعكس في كتابة الترجمة بطرق مختلفة كالحذف، الإضافة...الخ. فتدخل عوامل مختلفة مثل طبيعة و نوع النص (الفيلم)، والثقافة، واللغة الهدف، اللغة المصدر في تحديد خيارات المترجم ومواقفه وقراراته، كما يشير نيدا Nida :

“No translator can avoid a certain degree of personal involvement in his work. In his interpretation of the source language message, his selection of corresponding words and grammatical forms, and his choice of stylistic equivalents, he will inevitably be influenced by his overall empathy with author and message, or his lack of it. ……the human translator is not a

machine, and he inevitably leaves the stamp of his own personality on any translation he makes. This being the case, he must exert every effort to reduce to a minimum any intrusion of himself which is not in harmony with the intent of the original author and message"[41]

"لا يمكن للمترجم تجنب البقاء موضوعيا بالكامل في عمله، في تفسيره للرسالة في اللغة المصدر، اختياره للكلمات المقابلة و البنيات النحوية، واختياره للمقابلات الجمالية، فإما يتأثر و يتعاطف مع المؤلف ورسالته، أو لا. ...... المترجم ليس آلة، ولذلك يترك لا محالة بصمته الشخصية في أي ترجمة يقوم بها. وبالتالي، لا بد له من بذل كل الجهد الممكن لتقليل إلى أدنى حد ممكن أي تدخل شخصي لا ينسجم مع نوايا المؤلف الأصلي والرسالة"

موقف المترجم الخاص لترجمة أو فيلم معين هو العامل الحاسم. فتدخل في صياغة القرارات التي يتخذها المترجم، أي منهج و أية استراتيجيات تبناها المترجم، و كذا خلفيته الثقافية والاجتماعية والعقائدية والدينية، و حتى مزاجه أثناء عملية الترجمة، يؤثرون جميعهم على المترجم.

و يشير Yazıcı:

"Translation norms are one of the main topics of discussion in the field of Translation Studies. The underlying reason for this discussion is that they intervene in translation processes and subconsciously determine the translators' decisions during the translation act. That is to say, although norms are decisive in the

41 Eugene Albert Nida, Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and procedures involved in Bible translating, LEIDEN. E. J. BRILL, 1964, P.154

cognitive processes of the translators, it is not easy to detect them directly throughout the translation process as a result of the covert nature of their defining features. Besides, translators gain professionalism, as long as they develop reflex responses to existent norms"[42].

" تعتبر معايير الترجمة واحدة من الموضوعات الرئيسية للنقاش في مجال دراسات الترجمة. و لعل سبب هذا النقاش هو أنها تدخل في عمليات الترجمة وتحدد لا شعوريا قرارات المترجمين أثناء فعل الترجمة. هذا يعني، على الرغم من أن المعايير هي الحاسمة في العملية الإدراكية للمترجمين، فليس من السهل إيجادها مباشرة في جميع مراحل عملية الترجمة نتيجة للطبيعة السرية للسمات المميزة لها. إلى جانب ذلك، يكتسب المترجمين الكفاءة المهنية، ما داموا يطورون ردود الفعل المنعكس إلى المعايير الموجودة"

يشكل المترجم نواة عملية الترجمة. فيجب عليه امتلاك المعرفة والمهارات اللازمة ليكون قادرا على ترجمة الفيلم المحدد. فخصوصا المترجم للأفلام، يجب أن يمتلك المعرفة في اللغة المصدر والثقافة التي تحملها هاته اللغة، وكذلك الهدف اللغة والثقافة، أنواع الافلام، والتكييف، و مهارات إعادة الصياغة paraphrasing and rephrasing ، ويجب أن يكون له معجم واسع و غني في كلا اللغتين التي يترجم منها و التي يترجم إليها.

كما يمكن اضافة الى ما سبق، النموذج الذي قدمه بيل Bell:

"The translator must know (a) how propositions are structured (semantic knowledge), (b) know how clauses can be synthesized to carry prepositional content and analyzed to retrieve the

42 M. Yazıcı, Translation norms or constraints. In G. I. Colipca (Ed.), Translation studies: Retrospective and prospective views. TRAS.RE.P. 2. Conference proceedings volume, p.219

content embedded in them (syntactic knowledge), and (c) how the clause can be realized in an information-bearing text and the text decomposed into the clause (pragmatic knowledge)"[43]

" على المترجم أن يعرف (أ) كيفية هيكلة المقترحات (المعرفة الدلالية)، أن يعرف (ب) كيف يتم تجميع الفقرات فيما بينها بأدوات الربط وتحليلها لفهم المحتوى المضمن فيها (المعرفة النحوية)، و (ج) كيف يمكن أن تجمع الفقرات في النص لتعطي المعلومات الحاملة و كيف يقسم النص إلى الفقرات (المعرفة البراغماتية)"

فهذه المعرفة والمهارات هي مهمة للمترجم في عملية الدبلجة فهو في موقف يتحايل مع الكلمات لتناسب حركات الشفاه. فيجب على المترجم تكييف النص المترجم بحيث يناسب حركات شفاه الممثلين. و لتحقيق ذلك، قد يغير المترجم في ترتيب الكلمات، يستخدم المرادفات التي تناسب حركة الشفاه بشكل أفضل، و قد يجري تقصير أو إطالة الجمل أو قلب الجمل. و في بعض الأحيان يتم ذلك على حساب جودة الترجمة.

وتختلف مهام المترجم وفقا لنوع النص (نوع الفيلم). فالمترجم ليس بمفرده في عملية الترجمة، حيث يخضع لضغوط تبدأ من توقعات المؤسسة التي يعمل لها أو يترجم لها و ينتهي بتوقعات الجمهور، و يمكن تقسيم هذه القيود و الضغوطات إلى ثلاثة أقسام:

- معايير مؤسساتية.
- معايير اجتماعية.
- معايير سياسية.

فكما هو الحال في الترجمة الأدبية، في ترجمة الأفلام هناك بعض العوامل التي تقيد المترجم بعيدا عن النص المصدر. هذه القيود أو القواعد هي موجودة في كل مرحلة من مراحل الترجمة. يعرفها

43 Bell, R. T. (1991). Translation and translating: Theory and practice, Longman, p.37

توري Toury: القواعد الأولية initial norms ، القواعد التمهيدية preliminary normsو القواعد العملية operational norms.

فإذا كان المترجم يخضع لمعايير النص المصدر، فإن الترجمة تميل إلى أن تكون "كافية" أو موجهة للمصدر. من ناحية أخرى، إذا كان المترجم يخضع لقواعد النص الهدف، فإن الترجمة تميل إلى أن تكون "مقبولة" أو موجهة للهدف. تصف القواعد التمهيدية الاستراتيجيات العامة المعتمدة في الترجمة، فهي مرتبطة بما عليه القيام به مع سياسة الترجمة وهي عبارة عن أنواع النصوص التي سيتم استيرادها إلى الثقافة المستهدفة من خلال الترجمة ومكانها في ذلك النظام المعين، و هي تلك التي تنصها المؤسسة أو الشركة على المترجم ليتبعها، فتقوم هذه المؤسسة، قبل ترجمة السيناريو، بإعطاء معلومات عن الفيلم و تضع توقعاتها وتأملاتها و تقدمهم للمترجم ليأخذها بعين الاعتبار عند الترجمة. القواعد التي على المترجم أن يراعيها، قد تكون بعض الخيارات المعجمية، و بعض المخاوف السياسية، أو الكلمات المحرمة...الخ، وبطبيعة الحال، كل هذه الأشياء يكون لها التأثير على عملية الترجمة. و من ناحية أخرى، تشكل القواعد العملية مجموع القرارات التي اتخذت أثناء فعل الترجمة.

- **المعايير المؤسساتية:**

تم تجاهل دور المؤسسة أو صاحب العمل في عملية الترجمة عموما، ولكن هذا الوضع قد تغير. فالمؤسسة أو صاحب العمل يشكل عاملا مهما في عملية الترجمة. فمبادر الترجمة "Translation Initiator" كما سماه "هيوسن و مارتن" Hewson and Martin بأنه:

"The driving force behind the act of translation, and whose identity and express wishes have a fundamental influence on the translation operation"[44]

" القوة الدافعة وراء عملية الترجمة، والتي يكون لهويتها ورغباتها الصريحة تأثيرا رئيسيا على عملية الترجمة"

يجب على المترجم أن يعمل تحت مجموعة محددة مسبقا من الشروط المنصوص عليها من قبل المؤسسة. وبالتالي فإن الترجمة وصاحب العمل لهما مسؤولية مشتركة في المنتج النهائي. تتلقى مؤسسة المنتج، ألا و هو الفيلم، وتحدد الخطوط التوجيهية وفقا لنوع الفيلم ومحتواه والجمهور المستهدف وتعطيها للمترجم. في الواقع، إنه من الضروري للمؤسسة أن يكون لها خطوط توجيهية للمترجم، و يمكن اعتبار هذا بمثابة عقبة أمام المترجم ولكن في نفس الوقت قد يكون من المفيد له أن يطلع على هذه مجموعة من الخطوط التوجيهية التوضيحية.

فيشارك كل من هيوسن و مارتن Hewson and Martin نفس الفكرة:

"Once these parameters have been spelt out, the role of the translation operator is in fact considerably simplified when it comes to choosing between the different translated text forms available. (…) One begins to see that a full consideration of all of the parameters not only aids the translator in his task, but also enables the translation critic to evaluate the translated text produced in a more objective light"[45].

---

44 Hewson, L., & Martin, J., Redefining translation: The variational approach, Routledge, P.113

45 Ibid, P.171

" بمجرد أن وقد أخرجت هذه المعلمات ، يبسط دور المترجم في الواقع إلى حد كبير عندما يتعلق الأمر إلى اختيار بين مختلف أشكال النص المترجم المتاحة(...)يبدأ الواحد يرى أن إجراء دراسة شاملة لكافة المعلمات تساعد ليس فقط المترجم في مهمته، ولكن يمكن أيضا المترجم الناقد من تقييم النص المترجم بموضوعية أكثر"

والسؤال المهم هنا هو إذا ما كانت المؤسسة في وضع يمكنها من تقييم النص المترجم أو مدى تفهمها لصعوبات الترجمة أو الأهم من ذلك ما إذا كانت المؤسسة تفحص النص المترجم قبل أن يذهب إلى أستوديو الدوبلاج.

- **المعايير الاجتماعية:**

القيم الثقافية و الأخلاقية و الدينية و التقاليد للمجتمع هي العوامل التي يجب أن يأخذها المترجم بعين الاعتبار أثناء القيام بوظيفته. يمكن أيضا أن يطلق عليهم قواعد الجمهور المستهدف حيث إجمالا سيعرض المنتج النهائي لذوق الجمهور. فإذا كان المترجم يعرف ما هو نوع الجمهور أو المجتمع الذي يوجه له خطابه ، سوف يكون بعد ذلك من السهل على المترجم أن يتخذ القرارات خلال عملية الترجمة. و تشكل الأيديولوجية والقيم الأخلاقية والدين...الخ مجمل المعايير الاجتماعية.

يعرف "لوفيفير" Lefevere الأيدولوجية على أنها:

“conceptual grid that consists of opinions and attitudes deemed acceptable in a certain society at a certain time, and through which readers and translators approach texts”[46]

" الشبكة المفاهيمية التي تتكون من الآراء والمواقف التي تعتبر مقبولة في مجتمع معين في فترة معينة من الزمن، والتي من خلالها يتقرب القراء والمترجمين من النصوص"

46 Lefevere, A, Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame Routledge, p. 48.

و يستطرد في نفس الموضوع، حول علاقة الترجمة بأيدولوجية مجتمع ما ب:

"Yet on every level of the translation process, it can be shown that, if linguistic considerations enter into conflict with considerations of an ideological and/or poetological nature, the latter tend to win out"[47]

" في كل مستوى من عملية الترجمة، يمكن إثبات أنه إذا تدخلت اعتبارات لغوية في صراع مع اعتبارات ذات طابع الأيديولوجية و / أو جمالية، تميل هذه الأخيرة للفوز "

فتأثر بذلك الأيديولوجية في صنع القرار المترجم أثناء عملية الترجمة برمتها.

هناك عامل مؤثر آخر هو الأخلاق والقيم للمجتمع، فقد تكون الأخلاق في الثقافة المصدر والقيم الأخلاقية للثقافة الهدف ليست نفسها مما قد تكون صادمة بالنسبة للمتلقي. لذا يجب على المترجم تكييفها مع الثقافة الهدف.

و يعتبر القيد الديني في الترجمة على الأرجح الأكثر نفوذا و تأثيرا. فإذا كان هناك شيء في نص اللغة المصدر يعتبر مخالفا أو غير مقبول في الدين الهدف، فمن المرجح أن تعتمد استراتيجيات التقريب في الترجمة. ففي بعض الحيان يمكن للمترجم أن يضيف أفكاره أو رأيه الديني للنص المترجم.

- **المعايير السياسية:**

قد تحدد الدولة أو الحكومة بعض القواعد أو المعايير للأفلام التي تظهر في دور السينما و على شاشات التلفزيون، فبعض الدول لديها نظام لتصنيف الأفلام وفقا لمحتوياتها، على سبيل المثال الجنس والعنف واللغة. فإن تجاهل المترجم هذه القواعد أو المعايير قد يؤدي ذلك إلى تعرض الفيلم إلى الرقابة.

47 Hewson, L., & Martin, J., Op. Cit., p. 39

السياسة هي أيضا عقبة هامة على المترجم وعملية الترجمة، حتى أنه يمكن القول أن السياسة تحد الفضاء الأيديولوجي للمترجم. فتحدد السياسة ما يمكن أن يترجم من الثقافات الأخرى في وقت معين لتحقيق الأهداف السياسية والتنمية الاجتماعية للثقافة الهدف. ولذلك، فإن السلطة السياسية على حركة المترجم لا ينبغي أن تأخذ بأقل من قيمتها.

قد يطور المترجم بعض الاستراتيجيات عندما يواجه القيود السياسية. و قد يقوم بتغيير النص المصدر حيث يعتبر خطأ سياسيا لمصلحة الرقابة السياسية. وتشمل هذه الإستراتيجيات المراجعة، والتكثيف...الخ.

4.1.2 تحديات الدبلجة:

1.4.1.2 العناصر الثقافية:

يوجد عدة تعريفات للثقافة. من بينها تعريف" ا. ب. تايلور" E. B. Tylor ، يقول: الثقافة عبارة عن

"that complex whole which includes knowledge, belief, art, law, morals, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society"[48]

" ذاك الكل المعقد والذي يتضمن المعرفة والعقيدة والفن والقانون والأخلاق، والعرف، وأية قدرات أخرى والعادات التي يكتسبها الانسان كونه فردا في المجتمع"

و عرفها "رايمند ويليامز" Raymond Williams بـ:

"Culture includes the organization of production, the structure of the family, the structure of institutions which express or

48 Cited in: Sardar Z. & Van Loon B., Introducing cultural studies, London, England: Icon, 1999.

govern social relationships, the characteristic forms through which members of the society communicate''[49]

"وتشمل الثقافة تنظيم الإنتاج، بنية الأسرة، هيكل المؤسسات التي تعبر أو تحكم العلاقات الاجتماعية، وأشكال مميزة يتواصل من خلالها أفراد المجتمع "

و قدم كذلك "مارغريت ميد" Margaret Mead تعريفا لها:

''culture is the learned behavior of a society or a subgroup''[50]

" الثقافة هي سلوك مكتسب من مجتمع أو فئة فرعية"

و يمكن للتعريف التالي التوضيح أكثر، حيث يعرفانها Samovar & Porter كالآتي:

'' The deposit of knowledge, experience, beliefs, values, attitudes, meanings, social hierarchies, religion, notions of time, roles, spatial relationships, concepts of the universe, and material objects and possessions acquired by a group of people in the course of generations through individual and group striving''[51]

"إيداع المعارف والخبرات والمعتقدات والقيم والمواقف والمعاني، التسلسلات الهرمية الاجتماعية والدين ومفاهيم الوقت، والأدوار، والعلاقات الحيزية، مفاهيم الكون، والأشياء المادية والممتلكات المكتسبة من قبل مجموعة من الناس خلال الأجيال من خلال السعي الفردي والجماعي"

---

49 Cited in: Sardar Z. & Van Loon B., op. cit.

50 Ibid.

51 Samovar L. A. & Porter R. E., Intercultural communication: A reader (10th ed.), Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 2003, p.8.

تلعب الثقافة دورا أساسيا في الترجمة السمعية البصرية عامة كالدور الذي تلعبه في غيرها من أنواع الترجمة، و يعد من المستحيل على المترجم أن يدرس ترجمة الأفلام دون أن يتطرق إلى السياق الثقافي.[52]

في الأفلام، تنتقل العناصر الثقافية من خلال كلا القناتين البصرية و الشفوية. ففي بادئ الأمر، يجب على المترجم أن يتعرف، يعين ويفسر ويحلل هذه العناصر الثقافية في الفيلم، و هذا يعني أنه يتوجب على المترجم أن يلم بكلتا الثقافتين و ليس فقط اللغتين، ففي هذه الحالة، و فقط، يستطيع هذا الأخير أن ينقل بشكل جيد الثقافة المصدر إلى الثقافة الهدف. و مع ذلك، و بالرغم من جميع الجهود التي يقوم بها المترجم، يبقى من الصعب السيطرة على النقل الكلي للثقافة الأصلية.
في الترجمة الادبية، يسهل نقل العناصر الثقافية في النص مقارنة مع الفيلم، فيشكل نقل هذه العناصر في البيئة المتعددة الوسائط المشَكلَة من الجزء البصري و الشفوي، تحديا صعبا. و ذلك لان المترجم يقوم بنقل الوحدات اللغوية الشفوية بينما تبقى العناصر البصرية كما هي، بعبارة أخرى، يمكن للترجمة في اللغة الهدف أن لا تناسب ما يعرض من الصورة.

في النص الأدبي، توصف العناصر الشبه لغوية Paralinguistic مثل لغة الجسد، الحركات، تعابير الوجه، نغمة و نبرة الصوت بشكل ما داخل النص، و لكن في الأفلام فتتجسد هذه العناصر و نراها على الشاشة، فيشكل عدم وجود نفس العناصر بين الثقافة المصدر و الثقافة الهدف، يشكل مشكلا بالنسبة للمترجم.

بقدر ما تتقارب الثقافات بفضل العولمة، بقدر ما تبقى الاختلافات في الثقافة بين الأمم موجودة و ذلك لأن جميع الأمم تحاول المحافظة على ثقافتها و تقف ضد التأثير الخارجي و تورثها للأجيال الصاعدة، فمن المهم أن يتقاسم الإنسان و يتعامل بطريقة سلمية مع الثقافة الأجنبية دون أن يتخلى على ثقافته الأم و هويته و ذلك من خلال إظهار الاحترام للاختلاف الثقافي.

في الفيلم المدبلج، يعتبر نقل كل العناصر اللغوية و الثقافية من لغة و ثقافة إلى لغة و ثقافة أخرى مستحيلا نسبيا و ذلك بسبب العنصر البصري. و بالرغم من أنه يمكن تكييف الثقافة في اللغة، إلا أنه ذلك يعتبر محدودا جدا، فالعنصر البصري يشكل هاجس في وجه المترجم.

---

[52] See : Delabastita, D., Translation and the mass media. In S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.), *Translation, history and culture*. London, England: Cassell, 1990, pp. 97-109

صنف Tomaszkiewicz الإستراتيجيات التي يمكن اعتمادها في ترجمة العنصر الثقافي:

1. **الحذف Omission**: حيث يقوم المترجم بحذف العنصر الثقافي تماما.
2. **الترجمة الحرفية Literal Translation**: حيث يطابق الحل في النص الهدف قدر الإمكان الأصلي.
3. **الاقتراض Borrowing**: حيث تستعمل نفس المصطلحات في النص الأصلي في النص الهدف.
4. **التكافؤ Equivalence**: حيث يكون للترجمة نفس المعنى و الوظيفة في النص الهدف.
5. **التكييف Adaptation**: حيث تلائم الترجمة في النص و الثقافة الهدف في محاولة لإثارة دلالات مماثلة للنص الأصلي. و يمكن اعتباره شكلا من أشكال التكافؤ.
6. استبدال المصطلح الثقافي بأسماء الإشارة، خاصة إذا ما كان المشهد يحتوي على حركة مرافقة لهذا الاسم.
7. **التعميم Generalization,**: و الذي يمكن أن يدل على التحييد في النص الأصلي.
8. **الشرح Explication**: و الذي عادة ما يشمل إعادة صياغة الجمل لشرح المصطلح الثقافي.

2.4.1.2 العناصر الفكاهية:

تعرف الفكاهة في قاموس Dictionary of Media and Communications انها :

"State of producing or perceiving something as funny, generally accompanied by laughter"[53]

" حالة إنتاج أو إدراك شيء ما بأنه مضحك، يرافقه عموما ضحك"

و نجد تعريف الفكاهة في قاموس Oxford Dictionary of English كالآتي:

[53] *Dictionary of media and communications*, Armonk, N.Y: M.E. Sharpe, 2009, "Humor"

“The quality of being amusing or comic, especially as expressed in literature or speech”[54]

" خاصية أن يكون مسليا أو كوميديا، خاصة كما ورد في الأدب أو خطاب"

تعتبر ترجمة العناصر الفكاهية واحدة من الأمور الأكثر تحديا في الترجمة السمعية البصرية بحيث تختبر مهارات و قدرة المترجم على إعطاء أفضل ما عنده. و واحدة من الأسباب الرئيسية لذلك هو أن العناصر الفكاهية تعتمد على wordplays التلاعب اللفظي و الجناس و المشتركات اللفظية التلفظية و التي ترافقها في أغلب الاحيان بعض الرموز البصرية.

بطبيعة الحال، من العادي جدا أن يختلف حس الدعابة و الفكاهة من ثقافة إلى أخرى، ذلك لأننا نجد داخل المجتمع الواحد عدة اختلافات بين المجموعات التي تعيش في هذا المجتمع. عند ترجمة العناصر الفكاهية، يجب على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار طبيعة النص، الثقافة، النص الهدف و النص الأصلي. فيجب عليه أولا تعيين العناصر الفكاهية الموجودة في النص و ترجمتهم بطريقة تسمح بالاحتفاظ بنفس الأثر في النص الهدف.

يصنف Martinez-Sierra العناصر الفكاهية غلى ثمانية مجموعات[55]:

1. **العناصر المجتمعية و المؤسساتية Community-and-Institutions Elements**: تشير إلى الميزات الثقافية أو التناصية التي توجد أو تكون متأصلة في ثقافة ما.
2. **عنصر حس الدعابة المجتمعي Community-Sense-of-Humor Elements** : المواضيع التي تظهر واضحة و مشهورة في بعض المجتمعات دون غيرها، الفكرة التي لا تعبر على أي خصوصية ثقافية، بل تمثل ميولا و تفضيل فقط.
3. **العناصر اللغوية Linguistic Elements**: تقوم على الميزات اللغوية. ويمكن أن تكون صريحة أو ضمنية، منطوقة أو مكتوبة

[54] In Oxford Dictionary of English, Retrieved from Oxford Reference Online, “Humour”

[55] See: Martinez-Sierra, J. J., Translating audiovisual humour, A case study, *Perspectives: Studies in Translatology*, 2006, *13*(4), pp. 289-296

4. **العناصر المرئية Visual Elements**: تشمل التفريق بين الفكاهة الذي ينتجه ما يمكننا أن نراه على الشاشة و تلك العناصر التي تشكل نسخة بصرية مشفرة من العنصر اللغوي.
5. **العناصر البيانية Graphic Elements**: هذا النوع يشمل الفكاهة التي توجد في الرسائل المكتوبة و المتضمنة في الصورة على الشاشة.
6. **العناصر شبه اللغوية Paralinguistic Elements**: تشمل الخصائص غير اللغوية للصوت، مثل النبرة، النبر و الإيقاع ...الخ، و التي تشترك مع تعابير الأحاسيس مثل الصراخ و التنهد أو الضحك.
7. **العناصر (الفكاهية) غير الظاهرة Non-Marked (Humorous) Elements**: تمثل الحالات المتنوعة التي لا يتم تصنيفها بسهولة كواحدة من الفئات الأخرى، و لكنها مع ذلك فكاهية. قد يكون لديهم إما شكل صوتي أو بصري، ويمكن أن تكون إما صريحة أو ضمنية.
8. **العناصر الصوتية Sound Elements**: وهي الأصوات التي في حد ذاتها أو بالاشتراك مع أصوات أخرى قد تكون فكاهية. توجد بطريقة صريحة وسمعيا في التسجيل الصوتي والمؤثرات الخاصة عندما تساهم هذه الأخيرة في الفكاهة.

كما يشير" تشوم" Chaume إلى:

"The main function of audiovisual translation is to produce a similar effect on the target culture audience as the source text produced on the source culture audience"[56]

" وتتمثل الوظيفة الرئيسية الترجمة السمعية البصرية في إنتاج تأثير مماثل على جمهور الثقافة الهدف كالذي تركه النص المصدر على جمهور الثقافة المصدر"

و بالنسبة "لنيدا" Nida يوجد نوعين من التكافؤ: التكافؤ الشكلي و التكافؤ الديناميكي.

---

[56] Chaume, F., Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation. *Meta: Translators' Journal*, 2004, *p.284.*

يعتبر الشكل الأول:

"Designed to reveal as much as possible of the form and content of the original message"[57]

" مصمم للكشف عن أكبر قدر ممكن من شكل ومضمون الرسالة الأصلية"

فالمترجم هنا يحاول أن يوصل رسالة إلى القارئ أو الجمهور قدر الإمكان. وعلى العكس من التكافؤ الشكلي، يعتبر التكافؤ الديناميكي:

"The closest natural equivalent to the source-language message"[58]

" المكافئ الطبيعي الأقرب لرسالة اللغة المصدر"

فالمترجم هنا يحاول إعادة نفس التأثير على المستقبل، و التكافؤ المرغوب فيه هنا هو التكافؤ الديناميكي ولكن عندما المترجم لا يمكنه إعادة نفس التأثير على المستقبل، فانه يختار التكافؤ الشكلي. الجواب لمشكلة الفجوات الثقافية مع عدم وجود التكافؤ الشكلي قد يكون التكافؤ الديناميكي، و بذلك يمكن تحقيق اعادة خلق نفس التأثير للنص الاصلي عند المشاهدين الهدف.

3.4.1.2 العناصر اللغوية:

تعتبر العناصر اللغوية ضمن عناصر الفكاهية في الترجمة السمعية البصرية هي الأكثر شيوعا، تعتمد على الميزات اللغوية مثل الميزات السمعية، الرسمية، الأسلوبية و الصور البيانية، فمن الواضح أن تصبح مهمة المترجم شبه مستحيلة وذلك لأن كل لغة لها ميزات لغوية خاصة بها.

1.3.4.1.2 التلاعب اللفظي:

يقترح "ديلابستيتا Delabastita" التعريف التالي:

[57] E. Nida, The principles of correspondence. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 126-140). London, England: Routledge, 2000.

[58] Ibid.

“Wordplay is the general name for the various textual phenomena in which structural features of the language(s) used are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings”[59]

"التلاعب اللفظي هو الاسم العام لمختلف الظواهر النصية التي يتم فيها استغلال الميزات الهيكلية المستعملة للغة من أجل إحداث مواجهة اتصالية ذات معنى بين هيكلين لغويين (أو أكثر) مع أشكال مماثلة و معان مختلفة"

و يقسم التلاعب اللفظي أو الجناس كما يلي:

- Homonymy (identical sounds and spelling)
- Homophony (identical sounds but different spellings)
- Homography (different sounds erences in both spelling and sound). but identical spelling)
- Paronymy (there are slight diff

- المشترك اللفظي (الكلمات المختلفةُ المعنى المشتركةُ في اللفظ الواحد)
- مشترك لفظي تلفظي(نفس التلفظ و تختلف في الخط)
- مشترك لفظي خطي (اختلاف في التلفظ و نفس الخط)
- مشترك الدلالي (اختلاف في التلفظ و الخط).

و يعرض" ديلاباستيتا" Delabastita التقنيات التالية[60] لترجمة الجناس و التلاعبات اللفظية:

---

[59] D. Delabastita, Introduction. *The Translator*, 1996, p.128

[60] Ibid, p.134

- PUN←PUN : نقوم بترجمة الجناس في النص الأصلي بجناس في النص الهدف، و الذي قد يكون مختلف عن التلاعب اللفظي في النص الأصلي على مستوى التركيب المعنوي و المستوى الرسمي، و كذا الوظيفة المعجمية.
- NON PUN←PUN: يستبدل الجناس بجملة تصريحية و التي يمكنها إنقاذ جميع معاني التلاعب اللفظي، أو التركيز على المعنى الاول و بذلك تضييع المعنى الثاني، حيث يصعب إدراك ترجمة كلا المعنيين في النص الهدف.
- RELATED RHETORICAL DEVICE←PUN: يستبدل الجناس ببعض التلاعبات اللفظية و الأدوات البلاغية ذات صلة (التكرار، السجع، القافية، السخرية...الخ) و التي تهدف الى استقطاب نفس الاثر في النص الاصلي.
- ZERO←PUN: يتم ببساطة حذف الجزء الذي يحتوي على الجناس.
- PUN ST←PUN TT: يقوم بنقل الجناس في النص الاصلي كما هو، في النص الهدف أي بدون ترجمته.
- PUN←NON PUN: يدرج المترجم الجناس في جملة النص الأصلي أين لا يوجد أية تلاعبات لفظية، على سبيل تعويض الجناس في النص الأصلي الذي خسره في مكان آخر في النص، أو لأي سبب أخر.
- PUN←ZERO: تضاف مادة نصية جديدة بالكامل، و التي تحتوي على تلاعبات لفظية و التي ليس لها أي مبرر في النص المصدر إلا باعتبارها أداة تعويض.
- EDITORIAL TECHNIQUES: تضاف الحواشي التفسيرية أو التعليقات الختامية، التعليقات الواردة في توطئة المترجم، و عرض مختلف الحلول، و افتراض حلول تكميلية الى واحد أو نفس المشكل في النص المصدر.

كل تفصيل في الفيلم، حتى زاوية الكاميرا أو نوع اللقطة يضيف معنى التلاعب اللفظي و يغيره. و بذلك يجب على المترجم أن ينتبه جيدا إلى هذا الأمر. قد يجد المترجم طريقة ما لترجمة هذه التلاعبات اللفظية، كما يمكن تعذر ذلك عندما يكون النص اللفظي متصل مع النص البصري، أي

الصورة على الشاشة. و في هذه الحالة، يمكن للمترجم استعمال الإستراتيجيات المذكورة أعلاه لمواجهة المشكل.

مقارنة مع الترجمة الأدبية، المدبلج يعتبر مقيدا أكثر فيما يتعلق باستعمال استراتيجيات، فلا يمكنه مثلا إضافة حواشي تفسيرية. ففي الترجمة الأدبية، يمكن استبدال نكتة مضحكة أو موقف فكاهي في النص المصدر بآخر في النص الهدف، و لكن فيما يتعلق بالدبلجة، إذا كانت هاته النكتة اللفظية متصلة مع الصورة على الشاشة، فذلك لا يتيح مجالا للمدبلج أو يعطيه مجالا أقل لتغيير النكتة. فإذا ما غيرت، سوف يتغير التأثير و سوف يترتب على ذلك خلل بصري مع الصورة على الشاشة.

2.3.4.1.2 الألفاظ النابية:

نجدها بكثرة في الأفلام، خاصة في الأفلام الأمريكية. قد يضطر المترجم إلى تكييفها بسبب معايير الدولة و المعايير الاجتماعية، و تخضع معظم الأفلام التي تحتوي على الكثير من الألفاظ النابية إلى الرقابة.

لا يمكننا إنكار وجود الألفاظ النابية في اللغة و الثقافة، و لكل ثقافة ألفاظ نابية خاصة بها تختلف عن الثقافات الأخرى ، فنجدها صريحة في البعض و ضمنية في البعض الآخر، و بذلك يمكن للمترجم أن يستعمل ألفاظا نابية معتدلة بدلا ما تكون ظاهرة قوية المعنى.

3.3.4.1.2 اللهجات:

تعرف اللهجة بكونها:

“A variety of a language, spoken in one part of a country (regional dialect), or by people belonging to a particular social class (social dialect or SOCIOLECT), which is different in some

words, grammar, and/or pronunciation from other forms of the same language"[61]

"مجموعة متنوعة في اللغة، التي يتكلم بها في جزء واحد من البلاد (لهجة الإقليمية)، أو عن طريق الأشخاص الذين ينتمون إلى فئة اجتماعية معينة (لهجة اجتماعية)، والتي تختلف في بعض الكلمات والنحو و/أو النطق من الأشكال الأخرى من نفس اللغة"

الطريقة التي يتحدث بها الناس تقول لنا الكثير عنهم. قد يكون لدينا الكثير من الدلائل حول الموقع الجغرافي لهذا الشخص أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها. في الدبلجة، تضيع كل هاته الميزات، فكل ما نسمعه هي اللغة المعيارية، فعندما يقرر المترجم نقل اللهجة وترجمتها إلى اللغة الهدف، كيف يمكن له أن يقرر إذا ما كانت اللهجة في اللغة الهدف هي المكافئة للهجة المصدر؟ لذلك، في معظم الحالات المترجم لا يمكنه نقل اللهجة ولكن يترجمها كلغة معيارية.

4.3.4.1.2 اللهجة الفردية:

بصرف النظر عن لهجاتهم، كل شخص لديه طريقته في الكلام. فهو يستخدم كلمات معينة، ينطق الكلمات بشكل مختلف ويستخدم استخداما معينا للبنى النحوية التي تجعله مختلفا عن الأشخاص الآخرين. نقل هذه الطريقة الخاصة في استخدام اللغة مهم للمشاهدين للحصول على أقصى استفادة من الأفلام. للأسف، هذا ليس هو الحال دائما. فمرة أخرى، كما هو الحال في اللهجات، قد يكون المترجم مرغما على ترجمتها كلغة معيارية كذلك.

5.3.4.1.2 الأغاني:

تشكل الأغاني جزءا هاما من الأفلام وهي موجودة هناك لسبب ما، فلم يتم اختيارها عشوائيا لمجرد التسلية، حيث لها صلة بحبكة الفيلم و حتى المترجم ينبغي له الانتباه إليها.

[61] Dialect, In J. C. Richards & R. Schmidt, *Longman dictionary of language teaching and applied linguistics* (4th ed.), London, England: Longman, 2010.

يناقش "لو" Low أنواع مختلفة من ترجمة الأغاني وفقا للوظيفة التي يراد بها الترجمة و يميز خمس وظائف رئيسية لترجمة الأغاني، كالأتي:[62]

- أن تغنى في اللغة الهدف.
- أن ينطق بها كمقدمة للأغنية الأصلية.
- أن تقرأ في برنامج الحيثية أو إدراج القرص المضغوط.
- أن يتم دراستها من قبل المغني الذي يستعد لأداء هذه الأغنية في اللغة المصدر.
- أن يتم عرضها كسترجة فوقية عند عرض الأغنية أو أوبرا، أو سترجة في الأغنية في الفيديو.

خلق النصوص القابلة للغناء يشكل تحديا معينا للمترجم، لأنه يخضع لقيود تفرضها الموسيقى الموجودة مسبقا، و التي لها الإيقاعات الخاصة و الصولفاج الخاص أيضا ، الأمر الذي لا يمكن للمترجم أن يغفل عنه.

فيتكلم "لو " Low عن الإستراتيجيات التي يمكن للمترجم اعتمادها في هذه الحالة :

"Because of the constraints imposed by the pre-existing music, song translators resort to numerous methods in order to overcome the difficulties they encounter. These include ….. things like paraphrase, transposition, and modulation…..replacement metaphors, compensation in place, calque, omission, explicitation, cultural adaptation, superordinates, stylistic equivalence, the suppression of difficult

[62] Low P., Song translation, In K. Brown (Ed.), *Encyclopedia of language & linguistics* (2. ed.), Amsterdam, The Netherlands: Elsevier, 2006, p.512

verses, the use of added words to solve rhythmical problems, and the replacement of rhyme with assonance"[63]

" بسبب القيود التي تفرضها الموسيقى الموجودة من قبل، يلجأ مترجمو الأغاني إلى أساليب عديدة من أجل التغلب على الصعوبات التي يواجهونها. ويشمل هذا ... .. أشياء مثل إعادة صياغة، التبديل، وتعديل... استبدال الاستعارات والتعويض في المكان، ترجمة اقتراضية أو الحذف أو الشرح و التكييف الثقافي، التكافؤ الأسلوبي، و حذف الابيات الصعبة، واستخدام الكلمات المضافة إلى حل المشاكل القافية، واستبدال قافية مع السجع"

فبطبيعة الحال، الترجمة الحرفية لكلمات الأغنية مستحيل لأنه لا يصلح للموسيقى في اللغة الهدف. ما ينبغي القيام به هو أن نفهم جوهر الأغنية وإعادة إنشائها قدر الإمكان في اللغة الهدف، ذلك لان المترجم يخضع لقيود تفرضها الموسيقى الموجودة مسبقا، و التي لها الإيقاعات الخاصة و الصولفاج الخاص أيضا. إلى جانب ذلك، القافية مهمة في الأغاني، ومن المتوقع أن يتم تضمينها في ترجمة الهدف. إذا لم تغنى الأغنية في اللغة الهدف، فيمكن للمترجم ترجمة هاته الأغنية بحرية أكبر و لا يكون مقيد بالإيقاع و الصولفاج.

هناك اتجاه عام نحو دبلجة الأغاني في الرسوم المتحركة وأفلام الرسوم المتحركة و سترجتها في الأفلام الأخرى، فعندما يختار المترجم أن يدبلج الأغنية، فمن الضروري منه أن يصنع أغنية قابلة للغناء في اللغة الهدف. أحيانا بعض الأغاني في بعض الأفلام تكتب عن الشخصيات في هاته الأفلام، في هذه الحالة المترجم ليس لديه خيار سوى ترجمة الأغنية. المحتوى والإيقاع والقافية من العناصر الرئيسية من الأغاني، وعندما تتم ترجمة الأغنية يجب على هذه العناصر أن تكون موجودة في الأغنية المترجمة والمدبلجة.

63 Low P., Op. Cit., p.512

كما أن المترجم لا يمكن أن يتدخل و يغير الصورة على الشاشة، فانه لا يمكنه تعديل الموسيقى، فالشيء الوحيد الذي يمكنه القيام به هو ترجمة كلمات الأغنية دون تغيير الدرجات الموسيقية، الإيقاع أو الجملة الموسيقية. و بالإضافة الى ايجاد الكلمات التي تغنى و تنطق بسهولة مع الموسيقى الخاصة، ينبغي للمترجم أيضا ان يأتي بالكلمات المناسبة للموسيقى الخاصة، فلا ينبغي أن تبدو الأغنية المترجمة كأنها مترجمة من لغة مختلفة، فعلى العكس تماما يجب أن تبدو طبيعية و أصلية في اللغة الهدف. تعد القوافي في الأغاني مهمة ولكن في الوقت نفسه تشكل تحديا كبيرا للمترجم.

و أخيرا، و كما ذكر أعلاه، يجب على المترجم أن لا يحاول تقديم ترجمة حرفية للأغنية، و بدلا من ذلك، لا بد له من محاولة لإعادة إنتاج الأغنية عن طريق الالتزام بروحها وجوهرها.

5.1.2 الأمانة في الدبلجة: ما بين المفهوم و التطبيق:

تعتبر الأمانة العنصر الأهم في عملية الترجمة، حيث يجد المترجم نفسه بين أن يحافظ على النص الأصلي و بالتالي قد يتأثر المعني أو لا يصل إلى المتلقي بالشكل المطلوب، و بين الاهتمام بالمعنى و التغاضي عن النص الأصلي، فاختلف المترجمون و انقسموا إلى قسمين:

- القسم الأول: الذين نادوا إلى حفظ النص الأصلي.
- القسم الثاني: انحاز إلى المتلقي في سبيل تأمين الاتصال و التواصل بين اللغات و الثقافات

و يعرف القسمان في الدراسات الترجمية بـ:

- أهل المصدر Sourciers
- أهل الهدف Ciblistes

كما أطلقت عبر تاريخ الدراسات الترجمية ثنائيات كأسماء أخرى مثل:

- الترجمة الحرفية / الترجمة الحرة
- التطبيع/الغرائبية (Naturalisation/Exotism)
- لترجمة الدلالية/الترجمة التبليغية (Semantic Translation/Communicative translation)
- التقريب/التغريب (Domestication/Foreignization)

1.5.1.2 أهل التقريب:

ظهرت إستراتيجية التقريب منذ القدم، حيث كانت الترجمة "شكلا من أشكال الامتلاك"[64] كما قال نيتشه.

إذ نلاحظ في العصر القديم ترجمة نصوص إغريقية على يد شعراء لاتينيون إلى لغتهم مع محوهم دلالات الثقافة الإغريقية و إضافة إليها إشارات من الثقافة اللاتينية لتنسب إليهم في بعض الأحيان. أستعمل التقريب لعدة اعتبارات إذ أستعمل في نشر المسيحية فقد كان قوة فعالة في يد التبشير المسيحي فهو إستراتيجية لخدمة خطط محلية إمبريالية، تبشيرية و احترافية.

هناك اتجاه عام لاعتماد التقريب و ذلك لما للمتلقي من أهمية في عملية الاتصال، إذ أن النص الأصلي يعتبر نصا غريبا من حيث الدين و الثقافة فيتوجب على المترجم مراعاة الخلفية الثقافية و تطبيق "قاعدة القرب"(proximity rule) إذ تنص على أن : الفرد يولي قيمة و استعدادا نفسيا لاستقبال معلومات و أخبار عن أشخاص مهمين بالنسبة إليه أو يثيرون فضوله و ذلك مهما كان مستواه الاجتماعي و الثقافي.

مع مرور الوقت عرفت هذه الظاهرة العديد من التحفظات لما فيه من تحرر من الامتثال الأعمى للنص الأصلي.

---

64 « translation was a form of conquest », quoted in :L.Venuit, Strategies of Translation,in : Routlrdge Encyclopedia of Translation Studies(2001),p,204.

عادة ما يكون لهذه الإستراتيجية أهدافا خفية فنجد أن "فينوتي" Venuti يتحسر على ما آلت إليه حال ثقافة الترجمة الأنجلوأمريكية من تحيز للتقريب الذي أمسى ظاهرة تشمل .

« An ethnocentric reduction of the foreign to…target language cultural values.»[65]

" اختزالا متمركزا عرقيا للنص الأجنبي في قيم اللغة المستهدفة الثقافية"، و هو ما لا يجب أن لا يكون، حسب "فينوتي"، لما فيه من إضرار بالمترجم أولا، و المؤلف صاحب النص الأصلي ثانيا، و مساس بثقافة الأصل ثالثا.

و رغم ذلك فإن المؤيدين لهذه الطريقة آثروا المتلقي على صاحب النص الأصلي، بينما يكون للمترجم دور الوسيط في توصيل رسالة الأول إلى الثاني و تبليغها اليه بكل شفافية كأنه تلقاها بلغتها الأصلية، وهذا لا يصل إليه إلا إذا كانت الرسالة مألوفة لديه.

لم يكتفي بعض المترجمين من إزالة الحواجز الثقافية و اللغوية

“The translator must be a person who can draw aside the curtains of linguistic and cultural differences so that people may see clearly the relevance of the original message”[66]

"على المترجم أن يكون شخصا قادرا على إزاحة ستائر الاختلافات اللغوية و الثقافية حتى يتسنى للناس رؤية صلة الرسالة بالموضوع بوضوح".

لم يكتف بعض المترجمين من إزالة الحواجز الثقافية و اللغوية و إضافة إطار التكييف إلى الترجمة يعتبر حالة من اللاترجمة non-traduction كما يرى "لادميرال" ladmiral إذ يمثل قمة

[65] Quoted in : Munday, Jeremy, op.cit,p.146

[66] Quoted in : Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson Translation- Theory and Practice, A Historical Reader, Oxford University Press,New ,2006,p.549

تعذر الترجمة، و بالتالي لا يمكن أن يكون أسلوبا مستعملا لأنه متعمد و لا ضرورة اقتضتها الترجمة، أي يؤثرون التقريب عن ما سواه.

« … if Virgil must needs speak English, it were fit he should speak not only as a man of this nation, but as a man of this age »[67]

"... إذ كان لابد "لفيرجيليوس" من التحدث بالانجليزية، فليس من المناسب أن يتحدث كرجل من هذا الوطن فحسب، بل و كرجل من هذا العصر أيضا".

إضافة إلى هذا تلعب اللغة الأصلية للنص دورا فاعلا و أساسيا في عمليات الترجمة فيجب جعلها قريبة من المتلقي لضمان وصول و فهم الرسالة، فيظهر في بعض الأحيان تنازلات لغوية فمن المستحيل أن تكون إحاطة تامة في ترجمة معاني كلمات المصدر لذى اختيار الحلول الأقل ضررا هو الحل الأمثل،

« Whatever difference the translation conveys is now imprinted by the target-language culture, assimilated to its positions of intelligibility, its canons and taboos, its codes and ideologies. »[68]

"أيا كان الاختلاف الذي تحمله الترجمة، فانه الآن متأثر بثقافة اللغة المستهدفة، تمتصه مواقف فهمها و قوانينه و محضوراتها، و شفراتها و أيديولوجياتها". فيجد المترجم نفسه أمام عائق احترام عقلية المتلقي و ثقافته و ديانته، فيتجنب الخوض في المواضيع المحظورة لديه أو تجاوز الخطوط الحمراء. فمثلا:

- مسألة التخنث و المثلية في البلدان الإسلامية.

---

[67] Quoted in: Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson, op, cit, p.549.

[68] Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson, op, cit, p.547.

- و مسألة الحدود الإسلامية(كالقذف في الزنا أو قطع اليد في السرقة) في البلدان الغربية.

فينبغي على المترجم الالتزام بالأخلاقيات العامة في المجتمع المتلقي.

و يقول" نايدا" في كتابه" نحو علم الترجمة"

« As linguist and anthropologist have discovered …that which unites mankind is much greater than that which divides, and hence there is, even in cases of very disparate languages and cultures, a basis for communication. »[69]

"اللسانيون و علماء الإناسة اكتشفوا ... أن ما يجمع بين البشر أكبر بكثير مما يفرقهم. و بالتالي فانه ثمة- حتى بين اللغات و الثقافات المختلفة اختلافا جذريا-قاعدة للاتصال". أي القيم التي لا يختلف فيها اثنان. أما الأمور الغريبة فيكيف النص و القيم الجديدة حتى يبدو كأنه كتب من أجل المتلقي الجديد. و هذا ما يطلق عليه بالسلاسة (fluency) التي تعتبر:

« … A discursive strategy ideally suited to domesticating translation, capable not only if executing the ethnocentric violence of domestication, but also of concealing this violence by producing the illusionistic of transparency »[70]

"... إستراتيجية خطابية تصلح للترجمة المقربة، قادرة، ليس فقط، على ممارسة عنف التقريب المتمركز عرقيا، بل و إخفاء هذا العنف أيضا من خلال إنتاج أثر الشفافية الوهمي." أي أن المترجم يساهم في إيهام، أو يوهم، المتلقي بأصالة مزيفة".

---

[69] Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson, op, cit, p.554.

41 Ibid, p.553.

2.5.1.2 أهل المصدر:

عرف التغريب في القدم بترجمة النصوص المقدسة، إذ نقلت نقلا حرفيا أي لا إبداع في كلام الرب حسب القديس "سانت جيروم st Jerome "الذي يعد من رواد هذا الاتجاه، إذ نقل حرفيا الإنجيل في ترجمته المعروفة ب la vulgate.

بدأ تشكل معالم التغريب في الثقافة الألمانية على يد "فريديريك شليماخر" friedrich schleiermacher حيث قال:

« Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him, or he leaves he reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him. »[71]

" إما أن يدع المترجم الكاتب و شأنه قدر المستطاع، و يجعل القارئ يتوجه للقائه، و إما أن يدع القارئ و شأنه قدر المستطاع و يجعل الكتاب يتوجه للقائه."

أي تتلخص في حالتين:

- الحالة الأولى: ترجمة الوحدات المعجمية مع ترك المتلقي مع نفس الصورة و الانطباع.
- الحالة الثانية: حذف حس الغرابة بالنسبة للمتلقي بحكاية للنص على حسب ثقافته.

و في هذا السياق حدث:

« …the genuine translator « is a writer » who wants to bring those two completely separated persons, his author and his reader, truly together, and who would like to bring the latter to an understanding and enjoyment of the former as correct and

71 Quoted in: Daniel Weissbort And Astradur Eysteinsson,op,cit, p.207.

complete as possible without inviting him to leave the sphere of his mother tongue. »[72]

" ... المترجم الحقيقي "كاتب" يود فعلا الجمع بين هذين الشخصين المنفصلين كليا، كاتبه و قارئه، كما يريد أن يجبر هذا الأخير على فهم الأول و الاستماع به بأصح و أكمل طريقة ممكنة دون دعوته إلى مغادرة مجال لغته."

و أعتبر أن تحديث اللغة هو بمثابة تغيير جنسية ، ثقافة و الفترة التاريخية التي عاش فيها المؤلف، فندد بضرورة ترجمة العمل الأصلي بدون أي إضافات.

لوحظ أن ميول "شليماخر" كان عبارة عن خطة سياسية ثقافية، لكون اللغة الالمانية لغة فتية في زمانه، فرأى أنه يجب احتكاكها باللغات و الثقافات الأخرى لتقويتها و النهوض بها.

أولا : أنطوان بارمان:

تأثر الفرنسي أنطوان بارمان Antoine Berman بمنهج "شيلماخر" و دعى إلى تبنيه إذ أخبر:

« …an ethical move that « procède a une critique radicale (pour son époque) de la traduction ethnocentrique et hypertextuelle »[73]

"...حركة أخلاقية" تقوم بنقد جذري (لحقبتها) للترجمة المتمركزة عرقيا و المثقلة."

و قال أيضا أن الترجمة هي عملية إظهار الأخر الثقافي و ليس محو مؤشرات ثقافته، أي تقبل الأخر كما هو دون العمل على إدراجه في ثوب ينافيه، فأدرك بذلك أن ثمة خلل في نصوص اللغة المنقول

[72] Quoted in: Venuti Lawrence, Genealogies Of Translation Theory: Schleiemacher, in: TTR: traduction, redaction, terminologie: etude sur le texte et ses transfor;ations, vol4, №2, p.129

[73] Quoted in: Venuti, Lawrence, Genealogies Of Translation Theory: Schleiermacher, op. cit, p129.

إليها التي تحد من وصول الغريب. فعرّف التقريب و التغريب بالتحليل السلبي و التحليل الإيجابي على الترتيب.

ثانيا : لورنس فينوتي:

اعتمد "فينوتي" على آراء "شيلماخر" فحافظ على أصالتها مع تحديثها و إطلاق اسم التقريب (domestication)و التغريب (foreignization)على الاتجاهين المقترحين من طرف "شيلماخر".

« A genealogical analysis of translation can intervene against the contemporary dominance of fluent strategies by searching the past for exists, alternative theories and practices that question the valorization of transparency and seek to construe translation as the locus of cultural difference not homogeneity. »[74]

"يمكن لتحليل نسبي للترجمة أن يتدخل ضد هيمنة الإستراتيجيات الشفافة المعاصرة من خلال البحث في الماضي عن مخارج، نظريات وتطبيقات بديلة تشكك في تثمين الشفافية و تسعى لتفسير الترجمة على أنها المكان الدقيق للاختلاف الثقافي لا للتجانس."

كما عارض "فينوتي" سياسة التقريب، معتبرا أن دور الترجمة وسيط بين الذات و الغريب دون المساس بهذا الأخير، و هو ما ينافي هذه السياسة التي تكيّف بين ثقافتي المؤلف و المستهدف. و رأى أن الترجمة في العصر الحديث أصبحت تحاكي سياسة التقريب إذ أنها أخفت الحدود بين الثقافات: فأصبح الذات و الغريب شخصا واحدا،

[74] Quoted in: Venuti, Lawrence, Genealogies Of Translation Theory: Schleiermacher, op. cit, p127.

حيث آمن أن:

«… the production of transparent discourse inevitably contributes to the cultural marginality and economic exploitation that translation suffer everywhere today. »[75]

"لا شك أن إنتاج خطاب شفاف يشارك في التهميش الثقافي و الاستغلال الاقتصادي اللذين يعاني المترجم منهما في كل مكان حاليا."

أي أن اعتراف المجتمع بمجهودات المترجم هو نتيجة لتخليه عن وهم الشفافية ضمانا لمقروئية النص.

و رأى ضرورة استبدال التقريب و التطبيع بالتغريب، إذ يحافظ المترجم في هذا المنهاج على دوره أولا وهو الوسيط دون المساس بالأصل و تقبله كما هو، فعرفه:

« An ethno deviant pressure on [target language-cultural] values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. »[76]

"ضغط منحرف عرقيا يمارس على قيم (اللغة المستهدفة الثقافية) لتسجيل اختلاف النص الأجنبي اللغوي و الثقافي" فترجمة ثقافة الغير للمتلقي تلخص اختيارات المترجم حول أقرب المقابلات المعجمية و المعادلات الثقافية، إذ ينص أن هذا الإجراء ضروري:

« To restrain the ethnocentric violence of translation. »[77]

"لكبح عنف الترجمة المتمركزة عرقيا" فالتقريب أصبح عنفا معنويا بالنسبة للمصدر لما ينتهكه من أخطاء في حقهم.

---

[75]:Venuti, Lawrence, Genealogies Of Translation Theory: Schleiermacher, Op. Cit, P126.

[76] Quoted in: Monday, Jeremy, op.cit., p.147.

[77] Ibid, p.147.

و أضاف أيضا:

« The violence of translation resides in its purpose and activity: the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representation that pre-exist it in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production circulation and reception of texts. »[78]

" يكمن عنف الترجمة في هدفها و نشاطها: إن إعادة تكوين النص الأجنبي وفق قيم، معتقدات و تصورات موجودة مسبقا في اللغة المستهدفة تنتظم عادة في ترتيبات متسلسلة من الهيمنة و التهميش، محددة دوما إنتاج النصوص و تداولها و تلقيها."

فجعل الآخر و المستهدف واحد يشكل ضررا حيث يهمش الأول و يهيمن على الثاني، فالتقريب أدى إلى خداع الثقافة المتلقية كأن النص كتب لها .

« For holderlin, translating first and foremost means liberating the violence repressed in the work through a series of intensifications in the translating language- in other words, accentuating its strangeness, paradoxically, this accentuation is the only way of giving us access to it. »[79]

" يرى "هولدرلن" أن الترجمة، أولا و قبل كل شيء، تحرير العنف المكبوت في العمل من خلال سلسلة من التشديدات في لغة الترجمة، أي التركيز على غرابته.

[78] Quoted in: Daniel Zeissbort And Astradur Eysteinsson, op, cit, p.547.

[79] Berman, Antoine, Translation And The Trials Of The Foreign, translated by: L.Venuti, in: The Translation Studies Reader, op, cit, pp284-5

و المفارقة أن هذا التركيز هو السبيل الوحيد للنفاذ إليها."

إذن التغريب هو الحل الأمثل لاحترام المصدر(حفظ حقوق المؤلف و مراعاة ثقافته)، و دمج المتلقي بالعالم الخارجي و كل هذا بفضل الترجمة.

3.5.1.2 ***المقاربات الوظيفية:***

تأثرت الدراسات الترجمية بقضايا البنيوية و الوظيفية، النحو التوليدي التحويلي، اللسانيات الاجتماعية و اللسانيات النفسيّة، فعرضت المعنى و الاتصال في قلب التحليل اللساني.

فأصبح هناك اهتمام أكبر بالسياق الموقفي (context of situation) لرائده "مالينوفسكي" Malinowski الذي ألغى المقاربات اللغوية التي لا تولي اهتماما لدراسة المعنى.

1.3.5.1.2 **نظرية أنواع النصوص:**

نصت على أن الاتصال يكون على مستوى النص و ليس على مستوى الكلمة و لا الجملة و أن التكافؤ يجب أن يكون على هذا المستوى.

قسمت" رايس" Ries النصوص إلى :

- إخبارية informative.
- تعبيرية expresssive .
- مؤثرة (فعالة) operative.
- الخطاب السمعي البصري audiomedial.

انتقدت هذه النظرية غالبا، إذ قال نورد Nord أن النص هو مجموعة من عدة أنماط، فيتعذر على المترجم اختيار المنهج الصحيح لكل نوع من أنواع النصوص، فأضاف وسيلة أخرى الانتباهية phatic التي تشمل اللغة التي تحفظ الاتصال بين الأطراف.

2.3.5.1.2 نظرية الفعل Action Theory:

نبهت "جوستا هولزمانتاري" Justa Holz-Manttari أن ما يقود الترجمة هو الحدود الثقافية.

« it is not about translating words, sentences or texts but is in every case about guiding the intended co-operation over cultural barriers enabling functionally oriented communication. » [80]

" لا يتعلق الأمر بترجمة الكلمات و لا الجمل و لا النصوص، و لكن بتوجيه التعاون المعتزم حول الحدود الثقافية لإتاحة اتصال موجه وظيفيا"، فتغطي هذه العوائق الثقافية المختلفة من خلال اتصال مناسب.

ينقسم تحليل نص الأصلي إلى تحليل البناء و الوظيفة، حيث يعتبر المصدر مجرد أداة لتحقيق وظائف اتصالية إذن يمكن تعديله جذريا لصالح المتلقي.

و تتمثل الترجمة المزدوجة اللغة على أنها فعل ترجمي translational action من نص مصدر و عملية اتصالية. يجب أخذ بعين الاعتبار ثقافة المتلقي في الترجمة، إذ يجب إيصال الرسالة و المهمة(commission) لا نسخ نص اصلي وذلك ببحث عن تصور الثقافة المستهدفة للموضوع، فالمترجم يعد خبيرا في نقل الرسالة بين الثقافات أي إنتاج نص مناسب وظيفيا. [81]

يرمز الفعل الترجمي(translatorial action) إلى إنتاج ناقل رسالة يمكن استعماله في تناسق الأفعال (configuration of action) التابع له، و تتمثل وظيفته في توجيه الفعل الاتصالي و ربطه.

---

[80] Quoted in: Munday, Jeremy, op.cit,p.77

[81] See: Schaffner,Christina, Action, in: Routledge Encyclopedia of Translation Studies 2001,p.4.

مال بعض المنظرين إلى هذه النظرية أمثال "شافنر" schaffner، إلا أن البعض عابها لمصطلحاتها المعقدة و قلة مساحة الحرية بالنسبة للمترجم.

3.3.5.1.2 نظرية الهدف Skopos Theory:

"Skopos" كلمة إغريقية ترمز إلى الهدف أو الغاية، و يعتبر "هانس ج.فيرمير" Hans J.Vermeer أول من أدرج اللفظ إلى حقل دراسات الترجمية، أين ألف مع "رايس" كتاب "الأساس لنظرية عامة في الترجمة" Ground For A General Theory Of Translation، و يمثل أحد أكثر المراجع التي تتناول هذه النظرية مستخرجا هذه الأسس من نظرية الاتصال، نظرية الفعل، اللسانيات النصية، نظرية النص و نظريات التلقي.

رغم أن هذه النظرية سبقت نظرية الفعل إلا أنها تعتبر جزءا منها كونها تتعامل مع فعل ترجمي قائم على نص مصدر كما أن لها هدفا و نتيجة.

تأخذ نظرية الهدف بعدة عوامل كثقافة القراء المستهدفين و الزبون الذي طلب القيام بالترجمة(الوظيفة التي سيؤديها النص في رأي و ثقافة المتلقي).

4.3.5.1.2 نظرية الهدف عند فيرمير 1978:

اشتق "فيرمير "عدة قواعد من بديهية أن تحديد هدف الترجمة لهذه النظرية قاعدة عامة:

- قاعدة الهدف skopos rule : يعتبر الوسيط و رأيه و ثقافته مسؤولين عن فرض الهدف.
- قاعدة الانسجام : فهم النص بالاعتماد على أراء المتلقي.
- قاعدة الأمانة: إشباع مبدأ الهدف و نظرية الانسجام داخل النص.

5.3.5.1.2 نظرية الترجمة العامة رايس و فيرمير:

يقدم النص على أنه مجموعة من المعلومات من منتج ما إلى متلق أخر، أي تقديم ترجمة كلية أو جزئية للنص الأصلي لثقافة مغايرة إلى عينات أخرى بثقافة مختلفة بنفس لغتهم.

كما يأخذ هدف الترجمة بعين الاعتبار لأنه ما يحدد النوع المناسب لنص الهدف و لهذا انتقدت كون النصوص معقدة أسلوبيا، وأيضا لتعقد مصطلحاتها.

و رأى آخرون أنها تصلح لترجمة الأفلام إذ أن مبدأها القاضي بمعرفة الهدف من الترجمة قبل البدء فيها.

6.1.2 الدبلجة و التكييف:

1.6.1.2 ماهية التكييف Adaptation:

اختلف الغربيون في تعريف التكييف adaptation فجعلوه مصطلحا جامعا terme générique مجموعة من المفاهيم المختلفة:

- إعادة تنسيق recontextualisation،
- التركفة tradaptation،
- اقتباس Spin off ،
- اختزال réduction،
- تبسيط simplification،
- إنجاز condensation،
- اختصار abridagement،
- نسخة خاصة Spécial version،
- إعادة اشتغال reworking
- فرع Oufsoot،
- تحويل transformation،
- إعادة نظر révision.

ولعل أهم من كتب في هذا الموضوع هو "جولي ساندرز" Julie sanders في كتابه "التكييف والملاءمة" Adaptation and appropriation.

إذ يعد مرجعا يعتمد عليه الباحثون في شؤون التكييف وأينما بحثت عن الدراسات التكييفية وجدت الكتاب يتصدر القائمة.

"She emphasizes that an adaptation will usually contain omission rewritings, may be additions, but we'll still be recognized as the work of the original author where the original point of enumeration remains"[82]

" تشدد على أن التكييف يشمل عدة حذوفات وإعادات كتابة وربما إضافات لكن سيبقى معروفا على أنه عمل الكاتب الأصلي حيث تبقى نقطة التلفظ الأصلية ".

أي أن التكييف لا يلغي روح النص الأصلية وبصمة الكاتب وإنما يجعله أكثر تأقلما ببيئة المتلقي وثقافته فهو يخلق لديه حالة من الرضى يعيشها حينما يشعر أن النص ينقل إليه قيما مألوفة.

اعتماد التكييف على الحذف والإضافة والتبسيط جعل بعض الباحثين على غرار "جورج ل. باستان" Georger – L – Bastan، لا يعتبرون تلك العمليات التكييفية جديرة بأن تنسب إلى الترجمة.

"The initial divide between adaptation and translation might be dated from Cicero and Horace, both of whome referred to the

[82] Milton, John, Translation Studies and Adaptation Studies, in : Translation Research Projects 2, eds. Anthony Pym and alexander Perekrestenko, Tarragena: Intercultural Studies Group, spain, 2009, P.51.

intrepes ‘’translation‘’ as working work for word and distinguished this method from what they saw as freer but entirely legitimate result of transfer operations’’[83]

"يعود التفريق المبدئي بين التكييف والترجمة إلى عهد "شيشرو" و"هوراس" حيث أشار كلاهما إلى أن المترجم هو الذي يترجم كلمة بكلمة وحيزا هذه الطريقة كما رأيا فيه حرية أكبر ولكن نتائج شرعية بالكامل لعملية الترجمة".

أي أنه يرى بأن الترجمة الحرفية هي الطريق الأصح للترجمة لكن هذا ما يكون خطأ في غالب الأحيان إذ يحرم المتلقي من الكثير من جماليات النص ويخل ببنائه تاركا فراغا في المعنى مع ذلك لابد أن ننوه إلى أن المبالغة في جرعة التكييف تجعل الترجمة الحرة تتلقى انتقادات لاذعة.

يرى "جورج ستاندرز" في نظرية ثالوث الترجمة أنها تقسم إلى: حرفية (كلمة بكلمة) وحرة (دلالة بدلالة) وترجمة أصلية أو كما قالت "ليندا هوتشون" Linda Hutchon في كتابها نظرية التكييف A Theory of adaptation أنه:

‘’…product, process of interpretation creation and process of reception’’[84]

"...منتج وعملية خلق تأويلي وعملية تلف".

---

[83] George L.. Bastin, Adaptation, Encyclopedia of Translation Studies , Routledge, 2001, p.5

[84] Paul Jonna, Homer and Cinema : Translation and Adaptation in Le Mépris, in : Tranalsation and the Classic, Translation as change in the History of Culture, eds. Lorna Hardwick and james Poter, Oxford University press, Oxford, 2008, p.149

سمته منتجا لأن المترجم تخطى مرحلة الترجمة الحرفية باحثا عن طريقة يقدم فيها العمل بدون أن يتعرض لانتقادات المتلقي وهكذا تراه يتدفق عند كل فكرة في النص باحثا عن أبرز المحطات التي تحتاج إلى بديل يكافئ المعنى في اللغة المستهدفة وحتى يحقق نفس الأثر في المتلقي إذ أن هذا هو الهدف الرئيسي للترجمة أي تأمين التواصل بين البشر والنفس في النقل وإظهار مواطن الكمال.

الكثير من رواد السينما يخيب أملهم عندما يرون رواية أو مسرحية أو ملحمة شعرية مجسدة في فيلم لم يحترم فيه العمل الأصلي لعجزهم عن "ترجمة الأفكار المتاخمة للكلمات إلى شكل بصري بسيط".

''To translate work bound ideas into simple visual form''[85]

لكن لو جسد الفلم لأنه مجرد إضافة صور لما هو مكتوب فسيكون في الأمر إبعاد لفريق العمل إذ لابد للمخرج وكاتب السيناريو وأحيانا حق الممثل إضافة ما يراه مناسبا ووضع بصمتهم حتى يدرك العالم مجهوداتهم، أما بالنسبة للمتلقي الذي لم يطلع على النص الأصلي فسيرى في الفيلم عملا جديدا أو كما قل غودر Godard

''Ce qui est filmé est automatiquement différents de ce qui est écrit, donc original''[86]

" ما هو مصور أو مترجم مختلف طبعا عما هو مكتوب إذا هو أصلي"

في بداية التنظيم الترجمي اقترح الكنديان "فيني" و"داربلني" Vinay et Darbelnet سبعة أساليب للترجمة في ظل الأسلوبية المقارنة بين الفرنسية والانجليزية حتى ضمنها التكييف الذي أوعزاه

[85] Paul Jonna, op. cit., p.149

[86] Ibid, p. 154

إلى تعطل الترجمة بسبب محاولة إيجاد المقابل الثقافي في اللغة المترجم لها حيث أن اختلاف الثقافات والحضارات هو الذي يحكم وجود كلمت يعينها في لغة ما دون غيرها.

وهكذا ظهر التكييف كصفة مرافقة للترجمة الحرة لفترة طويلة حتى جاء المترجم الكندي ميشال غارنو Michel garneau وغير هذه الفكرة معتبرا أن كلا من التكييف والترجمة شيء واحد موحدا مصطلح tradapatation أو التركفة الذي أصبح متداولا في جميع أوساط الترجمة.

مع بداية عصر العولمة والانفتاح الحضاري بين شعوب العالم زاد وعي هذه الشعوب حول أهمية الحفاظ على الهوية والتشبث بالموروث الثقافي والأصول وكان لهذا تأثير على مجال الترجمة أيضا إذ تجاوز الباحثون تلك الجدلية حول الفرق بين المصطلحين وحاولوا إيجاد حلقة مشتركة بينهما فكان أن اتفقوا أن كلا من الترجمة والتكييف هدفهما تقريب الآخر.

يبقى المترجم هو المتلقي الأول للعمل الأصلي لذا يعتبر تقبله أو رفضه مقرونا بما يختزنه من عادات وتقاليد وأعراف وقراءات أي أنه وليد خلفيته الثقافية، المشتركة مع المتلقي فيكون أكثر تأهيلا لمعرفة ما يحبه هذا الأخير وما ألفه مع ذلك المترجم لمذهبه أو تيار على حساب آخر نوعا ما يقره أو لا يقره في أعماله.

من أهم الأمثلة على التكييف هو تغيير الخطاب الإشهاري إذ أنه نادرا ما يحافظ على شكله عند نقله من لغة إلى أخرى وهذا واضح في الإشهارات المعروفة على الشاشات العربية.

بين اعتباره تقنية من تقنيات الترجمة أو شكلا من أشكالها وبين تقبله كحل لابد منه لإرضاء المتلقي أو عدم استساغته لتغييبه المبدع الأصلي يبقى التكييف وسيلة لابد منها لتقريب الثقافات وتقديم العمل في قالب يحفظ للكاتب عالمه الذي بناه.

2.6.1.2 شروط التكييف:

اللجوء إلى التكييف في الترجمة ليس قرارا يتخذه المترجم اعتباطيا بل تتحكم فيه عدة عوامل يحصرها الباحثون في النقاط التالية: فشل الترقنة، اللاملاءمة الموقفية، تغيير الجنس، مقاطعة عملية الاتصال[87]

- **فشل الترقنة**: إن كل لغة تحمل في طياتها العديد من المرادفات التي تختلف في معانيها اختلافا طفيفا عن بعضها البعض ويصدف أنها لا تملك من يعوضها عند نقلها للغة أخرى.
- **اللاملاءمة الموقفية**: أن كل لغة لابد وأنها تنتمي إلى ثقافة معينة وبالتالي فإن المترجم قد ينقل الكلمة إلى لغة أخرى لكنه لن يستطيع أن ينقل ثقافة هذه الكلمة بشكل فعال بحيث ينقل تصور صاحب العمل الأصلي إلى اللغة المستهدفة في الترجمة مع موافقتها كما هو مألوف في تلك الثقافة.
- **تغيير الجنس**: إن كل لغة ذات طابع خاص في تركيب الجملة وترتيب مفرداتها (أي القواعد) وبالتالي فإن اختلاف التراكيب القواعدية للغات يجعل من صعوبات الترجمة عدم وجود مقاييس واضحة لنقل هذه التراكيب مما يستوجب إعادة خلق شاملة للنص الأصلي.
- **مقاطعة عملية الاتصال**: تغير عقلية المتلقي بمرور الزمن تضطر المترجم إلى استحداث مقاربة جديدة من أجل مخاطبته سواء بتعديل الأسلوب أو المحتوى أو حتى طريقة التقديم، وقد تم تكييف إحدى مسرحيات موليير في ألمانيا لتناسب ثقافة العصر الحديث.

إذ رأى المترجم في هذه النقاط ما ينطبق على النص المراد ترجمته فلجأ إلى التكييف مستعينا بأحد هذه الأساليب:

---

[87] See: George L. Bastin, op. cit., p.7

- **نسخ الأصل**: إعادة الإنتاج كلمة بكلمة لجزء من النص في اللغة الأصلية مصحوبة بترجمة حرفية.
- **الحذف**: إقصاء جزء من النص أو حذفه.
- **التوسيع**: التصريح بالمعلومات الضمنية في الأصل إما في النص نفسه أو حتى خلال هوامش أو معاجم شرح.
- **الغرائبية**: استبدال اللغة العامية واللهجة والكلمات التي لا معنى لها في النص الأصلي، بما يكافئها في اللغة المستهدفة (تكتب أحيانا بحروف مائلة أو يسطر تحتها).
- **التحيين**: استبدال المعلومات القديمة أو الغامضة بمكافئات حديثة.
- **التكافؤ الموقفي**: إدراج سياق أكثر لغة من ذلك المستعمل في الأصل ووظائفه الأساسية فقط.

يرى "جون ميلتون" أن ثمة عوامل أخرى تؤثر في قراءات المترجم المكيف مثل:

"The requirements of the target audience in terms of age (children's literature) disability (texts for the hard-of-hearing) and social class.... Commercial factors may also influence (...) family language pairs may also influence the way in which we translate"[88]

" متطلبات الجمهور المستهدف من حيث السن (أدب الأطفال) العجز (نصوص موجهة لضعيفي السمع) وكذا الطبقات الاجتماعية (...) كما يمكن للعوامل التجارية أن تؤثر أيضا... وأخيرا تستطيع الأزواج اللغوية أن تؤثر في طريقة ترجمتنا".

[88] See: George L. Bastin, op. cit., p.7

أي أنه أثناء الترجمة لابد من مراعاة سن المتلقي من حيث الأسلوب والمعلومات المعروضة وقد وضع الغرب معاييرا وشروطا تحدد ماهية تأليف أدب الطفل من حيث الكل والمضمون حتى الفئة المستهدفة تفرض شروطها من حيث عدد الصفحات ونوعية الكتب الخ بإضافة الميزانية الموضوعة للعمل واختلاف اللغات.

إذا أخذنا الترجمة إلى العربية كمثال سنرى بأن مصطفى لطفي المنفلوطي كان أكثر من أجاد الترجمة والتكييف في نقله كلا من "تحت ضلال الزيزفون" و"بول وفرجيني" و"الشاعر" و"في سبيل التاج" الروايات الفرنسية الأصل فقد حرص في كل منها على الحفاظ على روح الكاتب مدخلا على النص في الوقت نفسه نفسا عربيا لا يتعارض وثقافتهم وأسلوبهم.

3.6.1.2 ***التكييف و الدبلجة:***

كان دخول الصوت في عالم السينما خطوة أثنى عليها الجمهور وزادت من شعبية الأفلام إلا أنه كان نقمة على صناع السينما لما واجهوه من مصاعب في تسويق أفلامهم نحو الخارج بلغتها الأصلية ففي الأفلام الصامتة كان الجميع يفهمون حركات وإيماءات الممثلين ولم يكن الصناع مضطرين سوى لتغيير العناوين الداخلية "Les intertitres" أما بعدما أصبحت ناطقة فقد صار كل ما ينطق يستلزم ترجمة.

البعض لم يرق لهم فكرة قراءة الترجمة من الحواشي فظهرت الدبلجة وكذا الريمكس Remakes، وهي عملية تصوير نفس الفيلم بأكثر من لغة بالاستعانة بنفس الممثلين أو مغايرين مع إضفاء التغييرات الملائمة للجمهور المستهدف ولكن هذه التجربة باءت بالفشل بسبب تكلفتها الباهظة وضعف الجودة فعادت الترجمة والدبلجة إلى الصدارة.

أصبحت السينما الأمريكية في الآونة الأخيرة تتجه نحو تكييف الأفلام الآسيوية والأوروبية وفق قيم المجتمع الأمريكي وهكذا عاد Remakes إلى الواجهة حتى السينما المصرية بدأت باقتباس مواضيعها من السينما الأمريكية اقتباسا لا يخلو من المحاكاة البعيدة عن واقعنا كعرب.

"…cinematic adaptation is or text ought to be a straight forward and faithful transfer an essential "something" from text to film, in that belief translation readily present itself as a metaphor because it too can be understood (….) as a simple "something" (presented to be meaning) from one (language) to another. In describing adaptation as translation, then a confrontation of adaptation's complexity is potentially avoided"[89]

"... الاقتباس السينمائي هو أو على الأقل يجدر به أن يكون نقلا مباشرا وأمينا لـ "شيء أساسي" من نص إلى فيلم بهذا الاعتقاد تقدم الترجمة نفسها على أنها استعارة إذ يمكنها أن تفهم هي أيضا (....) على أنها عملية "نقل" بسيطة وغير إشكالية لـ "نقل" "شيء" ما من لغة إلى أخرى بوصف الاقتباس على أنه ترجمة يمكن إذن تجنب مواجهة محتملة تفيد الاقتباس".

برغم كل الجدل القائم حول علاقة الترجمة بالتكييف والاقتباس باعتباره وجها من أوجه التكييف إلا أن بعض الباحثين وأهمهم غومبي مع أنه استعمل مصطلح tradaptation في الكثير من أبحاثه لا يولي اهتماما كبيرا لمسألة المصطلحات فالزبون عوض لفظ الترجمة بـ التوطين والتكييف Localisation et adaptation وصار لزاما على المترجم العمل وفق مطالب المستهلك المستهدف.

[89] Paul Jonna, op. cit., p.149

‘’ …Relevance, another than accuracy, becomes the key word and this entails a careful analysis of three major concepts in translation theory: meaning, purpose … and intention. We can say that translation …stays basically at the level of meaning, adaptation seeks to transmit the purpose of the original text and exegesis attempts to spell the intentions of the author’’[90]

”… وهكذا تصبح الملاءمة بدلا من الدقة الكلمة المفتاحية وهو ما يقتضي تحليلا حذرا لمفاهيم نظرية الترجمة الأساسية الثلاثة: الهدف والمعنى… والنية ويمكن القول أن الترجمة… تقف أساسا عند مستوى المعنى في حين يسعى التكييف لتبليغ هدف النص الأصلي، أما التفسير فيحاول توضيح نوايا الكاتب"

مع هذا فإن التكييف جزء لا يتجزأ من عملية الترجمة مهما كانت الإستراتيجية المعتمدة فالترجمة هي نقل لغة مصدر الى لغة مستهدفة وهذا ما يتطلب بكل الأحوال التقريب والتكييف حتى لو اعتمد المترجم على التقريب والنقل الحرفي.

---

[90] George L. Bastin, op. cit., p.8

الباب الثاني:

السينما الجزائرية: النشأة

و الاتجاهات

1.2.2. مفهوم السينما:

يتميز القرن الحالي بالتطور الهائل و الكبير في مجال التكنولوجيا حيث يمكن للإنسان بكبسة زر أن يسافر في الزمن و يتجول في العالم دون أن يتحرك من مكانه، و ذلك بفضل ابتكار فن السينما.

و إذا أردنا أن نعرف أو نجسد مفهوم السينما فهو صناعة التصوير المتحرك و عرضه للجمهور عبر شاشات كبيرة في دور العرض، أو على شاشات أصغر (التلفاز أو الحاسوب).

يعتبر الفن السينمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل واحد من أكثر أنواع الفن شعبية. ويسميه البعض الفن السابع مشيرين بذلك لفن استخدام الصوت والصورة سوية من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي.

هناك أنواع من الفن السينمائي، فمنها ما هو اقرب للمسرح، ويشمل أفلام الحركة والدراما وغيرها من الأفلام التي تصور أحداثا خيالية، أو تعيد أحداث حدثت بالفعل في الماضي، تعيدها عن طريق التقليد بأشخاص مختلفين وظروف مصطنعة.

وهناك الفن السينمائي الوثائقي، الذي يحاول إيصال حقائق ووقائع تحدث بالفعل بشكل يهدف إلى جذب المشاهد، أو إيصال فكرة أو معلومة بشكل واضح وسلس أو مثير للإعجاب.

وقد كنيت السينما بالفن السابع، حيث صنفها:

"أيتين سوريو" : "للفنون والذي قسّم الفنون إلى الفنون السبعة وقدّم السينما كفن سابع – والمنطلقة من إحدى الخواص الحسّيّة السبعة وهي الإضاءة"[91].

[91]إتين سوريو، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص176-177

و في "معجم الفن السينمائي" يُعرّف الفن السابع:

الفن السابع Septième art اسم للفن السينمائي، وكان أول من أطلقه عليه هو الناقد الفرنسي الايطالي الاصل ريشيوتو كمودو Riciotto Camudo، وقد سمى كانودو السينما بالفن السابع على حدّ تعبيره إذ يقول : " ... لأن العمارة والموسيقى، وهما أعظم الفنون، مع مكملاتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قد كوّنوا حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع، للحلم الجمالي على مرّ العصور "[92] ويرى كمودو أن السينما تجمل وتضم وتجمع تلك الفنون الستّة، وإنها الفن التشكيلي في حركة، فيها من طبيعة " الفنون التشكيليّة " ومن طبيعة " الفنون الإيقاعيّة " في نفس الوقت، ولذلك فهي "الفن السابع".

بعد اختراعها، تحول مكان تعاون وجمع الفنون(الفنون السبعة) من المسرح إلى السينما، وخصوصاً بعد تحولها إلى سينما ناطقة ؛ ومن ثم ملونة ويظهر هذا في قول د. ثروت عكاشة: " اليوم تتصدر السينما لتجمع بين الفنون جميعاً محققة العمل الفني المتسق الشامل ... (وبعد تحولها إلى ناطقة) ... بدأت السينما خطواتها الجبارة في تجميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية كلها في عمل واحد رائع التناسق، وأصبحت السينما وسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون، كما حطّمت حواجز الزمان والمكان حاملة أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم بما لا يستطيعه فن الباليه ولا الأوبرا" 93

و لقد مرت صناعة السينما أو الفن السابع بعدة مراحل فالاكتشاف التقني والتطور الهائل الذي تم بعد:

[92] مرسي، أحمد كامل. وهبة، مجدي، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973،ص313.

[93] عكاشة، د. ثروت، موسوعة تاريخ الفن، (الفن المصري) الجزء 1، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1976، ص 64.

- اكتشاف التصوير الضوئي ومن ثم اختراع جهاز أديسون للعرض السينمائي واختراع الأخوين (لوميير) سنة 1895.

- ظهور رواد صناعة السينما الذين أسسوا لظهور التركيب الفلمي Montage فيما بعد والذي فسح بدوره المجال لتصوير أفلام طويلة بالإضافة إلى تبني شركات كبيرة مثل مترو غولدوين ماير Metro-Goldwyn-Mayer و باراموئت Paramount Pictures و يونايتد ارتيست United Artists لتلك النوعية من الأفلام.

- تحول صناعة السينما إلى فن خاصة بعد أفلام شارلي شابلن التي ماتزال تعتبر من أهم الأفلام التي أنتجت وصورت في ذلك الوقت كما أن ظهور مخرجين مميزين كغريفيث D. W. Griffit و سيسيل بي. دوميل Cecil B. DeMille زاد من أهمية تلك المرحلة. أما النقد السينمائي فقد ظهرت بداياته خلال فترة الحرب العالمية الأولى عندما قدمه المخرج الفرنسي دولوك كما قدم اتجاهاً فرنسياً انطباعياً للأفلام السينمائية في ذلك الوقت والذي عارض بدوره الاتجاه التعبيري الذي تم تقديمه من قبل السينما الدانمركية والألمانية. هذا وقد أعلن لينين بعد عام 1920 أن السينما هي أكثر الفنون أهمية بالنسبة للسوفييت وبناء على ذلك فقد قدم السوفييت الدعم المادي والتقني للعاملين في هذا الحقل مما مهد الطريق لظهور مخرجين مهمين جدا من أمثال أيزنشتاين و بودوفكين.

- ظهور السينما الطلائعية حيث قدم الفنانون بالتعاون مع نوادي السينما أفلاماً طليعية تتماشى مع تطور الفنون الأخرى وتتأثر بها، فبعض هذه الأفلام كان قد تأثر بالفن التجريدي أوالفن السريالي.

- الأفلام الناطقة التي ازدهرت بشدة خاصة في أميركا وألمانيا وفرنسا.

- الرسوم المتحركة والت ديزني Walt Disney هو من أوجد هذا الأسلوب وبالطبع برع فيه.

- أفلام ما بعد الحرب العالمية الثانية في هذه المرحلة لمع اسمي مخرجين كبيرين: المخرج روسيليني Roberto Rossellini في فيلمه (روما مدينة مفتوحة) والمخرج فيسكونتي Luchino Visconti في فلم (الأرض تهتز) وقد قاما بإرساء قواعد (المدرسة الواقعية الجديدة) التي تعتمد على نقد الواقع. هذا وقد ازدهرت الأفلام الأميركية ازدهاراً كبيراً كما حقق لورانس أوليفيه Laurence Kerr Olivier بصمة مميزة للسينما الانجليزية أيضاً.

إن السينما ليست صورة لشيء بل إنها في حد ذاتها شيء، "إن هذه الحقيقة تقودنا بلا شك إلى عالم اللغة وتدفعنا إلى التساؤل مرة ثانية عن حقيقة اللغة السينمائية، وما ثار من جدل حول كينونتها .. لم يحسم حتى الآن"، ورغم اتفاق الكثيرين من النقاد، مثل: جان كوكتو، والكسندر ارتو، وجان ابشتين، ومارسيل مارتن، وغيرهم واختلاف البعض، مثل: "كوهين سبات، وجابرييل اوريزيو.. ألا أننا وبجميع المقاييس نتفق مع من يعتبرون السينما لغة؛ لأنها في النهاية وسيلة تعبيرية، أو وسيلة لنقل الأفكار . وان كان المجال لا يسمح هنا بعرض أفكار المؤيدين والمعارضين إلا أنني سأنقل لمارسيل مارتن . الذي أثار هذه القضية وخصص لها أحد أبحاثه هو "اللغة السينمائية"، قوله: "من ذا الذي لا تدهشه القوة التي تفرض السينما بها نفسها في ميدان البحث عن لغة مثلى".

فزاد هذا التطور تأثيرها على المجتمع حيث تجاوزت جميع الحدود وتخطت أقصى المسافات، وأصبح أثرها واضحًا على كافة الأصعدة، ولا شك أن طبقة الشباب من الطبقات المستهدفة لجميع الجهات، إذ لا يخفى ما لهذه الفئة من تأثير على مجتمعاتها وبالتالي على مكانة بلادهم . سلبًا أو إيجابًا . في الواقع المعاش.

ومن هنا تأتي أهمية السينما في المجتمع لما لها من دور في طرح معاناة وهموم وقضايا الإنسان، بل ان السينما حملت على عاتقها مهام التربية والتثقيف والتوعية لتكون السينما حقا تاريخ مضيء له، فهي بالتالي مرآته لأنها تؤرخ أدق تفاصيل حياة الإنسان، ومن هنا تأتي أهمية السينما وفي نفس

الوقت خطورتها، لأنها بقدر ما تكون رسالة السينما سامية بقدر ما تكون هدامة، للدور المؤثر الذي تلعبه السينما في المجتمع، حيث أصبحت السينما ميدانا واسعا لتمرير الأفكار والمعتقدات بطريقة فعاله، وان دخولها ميدان السياسة والإمكانية الهائلة لفبركة الإحداث، فإنها لها تأثير فعال على الرأي العام، بكون الإقبال إلى السينما يأتي من مختلف الأعمار وشرائح المجتمع وهذا ما يجعل تأثيرها على عقول الناس ابعد مما نظن، لذلك أصبح فن السينما الفن الأكثر إقبالا للمشاهدة، فالسينما اليوم أصبحت حقا بدون منافس، وأصبحت فن الفنون و قوة ووسيلة فعالة، ومن هنا يتحتم علينا أن نطور إمكانياتنا التقنية في هذا الإبداع ونستغلها بما يعود النفع علينا والرد على الآخرين بالإمكانيات ذاتها بدلا من ترك المجال للآخرين ليسيطروا على هذه القوة ويغزوننا بها ونحن ليس إمامنا من حيلة سوى ان نتفرج فقط.

فحاجات المرحلة تتطلب منا إن نتقن فن التعبير عن احتياجاتنا بوسائل الفن ذاته كي يحاول الفن توعية الإنسان بالسمو الكامن فيه، والذي يجهله، وهذا لا يتم ما لم نوقظ إمكانياتنا في فهم أدوات النقد لفن السينما، بكون النقد واحد من تجليات ملكة الحس، يستمد مقوماته من المعرفة و المنطق والخبرة وتذوق الفن، وكل موقف نتخذه هو بمثابة تعبير نقدي عن علاقتنا بذلك الموقف، ويتم التعبير عنه بمختلف الوسائل والإمكانيات، بالكلمة أو بالحرف أو بالإشارة أو بالصمت أو بالانسحاب ...الخ

بكون لا مجال لممارسة النقد والإبداع دون حس نقدي و استقلالية الموقف، فالذي يخاف الرقابة لا يبدع، هذه هي حقيقة وليس مجرد كلام، وعلينا ان نطور إمكانياتنا النقدية ونحن نتأمل ما هو معروض في سينما، لكي تكون لنا فرصة لرد اقوي مما شاهدناه، وعلينا التأمل بالدليل عما يطرحه مخرج الفلم، وطريقة تصويره لان المخرج لا يصور أية لقطة اعتباطيا ما لم تكن تلك الصور التي يسلط الضوء عليها، رمزا لتعبير عن شيء يراد طرحه بشكل غير مباشر. و علينا التأمل

في التقنية وفي السرد وتناسق أحداث الفلم من فضاء وإضاءة وزوايا التصوير والأصوات والموسيقى و المؤثرات الصوتية في تكثيف اللقطات و حركات الممثلين وعمق الحوار...الخ.

بكون السينما عالم واسع للتعبير وليست أداة بسيطة تعيد إنتاج صور الواقع، وكونها لا تحاكي الواقع فقط، بقدر ما تستمد معانيها من رموز ذلك الواقع وتعبر عن مكنونات للعالم اللاواعي أو الخيال والتخيل لأن الصورة هي شكل من أشكال التعبير، مما لا تستطيع التجربة المعيشة التعبير عنه و التأثير في المتلقي إلا بواسطتها، بكون التقنيات السينمائية الحديثة تلعب دورا أساسيا في خدمة خيال السينمائيين وتجسيده، من خلال صور مؤثرة مشوقة تجسد أحداث الموضوع، ولم يقتصر هذا الدور على أفلام الخيال العلمي بل شمل جميع الأنواع أفلام السينمائية، سواء منها ما يعتمد على الأنواع الحركات السريعة والبطيئة أو التي تعتمد المنهج الواقعي وتتطرق إلى مواضيع تستمد موادها من قضايا الواقع، ومن هذه الحقائق تكمن أهمية و خطورة هذا الفن الرائع، فن السينما .

إذا، لقد حمل معه قضايا قديمة جديدة كوظيفة الفن وماهيته، ثم مدى خضوعه لعوامل أخرى تداخل فيها ما هو فلسفي من قبيل قيمة الفن الوجودية ومدى قدرته على التعبير عن هواجس الإنسان الحقيقية، وعما هو اجتماعي وثقافي بمثابة وسيلة بورجوازية قد تصلح للتعبير عن مجتمع الرفاه والقيم الاستهلاكية للطبقة الوسطى.

و لكن يجب الأخذ بعين الاعتبار أن درجة الإبهار والانبهار كانت متفاوتة، وكذلك الأمر بالنسبة لنوعية الانبهار. فالدرجة والنوعية أمران لهما علاقة و صلة وثيقة بالمستوى الثقافي للشعوب التي تعرفت على هذه التجربة. فبعض الشعوب المتقدمة حضاريا، رأت في هذا الاختراع المبهر للوهلة الأولى والجديد من نوعه، تطويرا تقنيا لفنون سابقة، وعلى نحو أخص، لفن الفوتوغرافيا، أي الصور الثابتة، في حين أن الشعوب المتخلفة حضاريا قد رأت في فن السينما أو بالأحرى، في العرض السينمائي، ضربا من ضروب السحر يعجز العقل عن فهمه تماما مثلما كان عليه الأمر بالنسبة لأفراد

إحدى القبائل المقيمة في مجاهل أدغال إفريقيا، الذين سجدوا للكائن الخرافي الذي نزل إليهم من السماء (أو عليهم)، أي الطائرة الشراعية التي رأوها للمرّة الأولى في حياتهم وهي تهبط في حقل قريب.

عندما نتكلم عن السينما فإنما نتكلم عن فن ترسخت قواعده، وأصبحت له خصوصياته وبلاغته وتنظيراته، مقتنعين تماما بأهميته وعلاقته الوطيدة والحميمة بالفنون الأخرى، بما فيها الأدب من قصة و رواية و شعر و غيرها. فالسينما ليست نسخا للواقع تنقله تلك الآلة (الكاميرا) بل إنها تعيد تكوين هذا الواقع في صياغة جديدة ليست منسلخة عن واقعيتها تماما، كما تفعل الفنون الأخرى، إنها تستحق منا أن نطلق عليها كلمة سحر، متفقين مع الناقد كلود مورياك في قوله: "ها هي كلمة سحر تجعلنا نلمس ما عساه أن يكون سر الكمال الزائل في السينما الجيدة."

إن الفنون أيا كانت تجسد الحلم.. إنها تنزع إلى إعطاء شكل لما هو غير محسوس، والسينما بين جميع طرق التعبير، هي الطريقة التي تتمتع بأكثر الوسائل إقناعا في اقتناص الموج الشاعري أولا: لأنها لا تجمده كما تفعل الفنون التشكيلية، وثانيا: لأنها لا تبطنه نتيجة لذلك كما يفعل الأدب.

وهي بذلك تستفيد مما كانت تفعله قوة المسرح المعمرة، لكن للشاشة على المسرح تلك الميزة الأخرى وهي قدرتها على إسباغ اكبر مظاهر الواقع على ما هو غير واقعي بل إنها خير من هذا، تكشف ما وراء الواقع في قلب الواقع ذاته، هذا هو عالم السينما الذي يحمل تفرده والذي يتطلب الكثير من الجهد للكشف عن هذا التفرد.

إننا حينما نتحدث عن التركيب الفيلمي، إنما ننوه إلى حقيقة هامة وضرورية، وهي حركية الصورة أي ارتباطها بالحركة، القيمة الجمالية للصورة، فتلك هي المفردة الرئيسية في اللغة

السينمائية والتي تميزها عن باقي الفنون الأخرى وبدون هذه الحركة فإننا نكون قد اتجهنا إلى فن آخر غير السينما، فالحركة هي إحدى أهم المقومات في واقعية الصورة، والتي تشكل بالإضافة إلى مقومات أخرى، مثل: الصوت، واللون، عناصر أخرى. هذه الواقعية التي تتميز بها السينما عن الفنون الأخرى، هي نفسها تلك الواقعية التي تجذب المشاهد وتجعله يندمج في إطار الحدث المروي.

وليست الواقعية وحدها بعناصرها الحركية والصوتية واللونية هي السمة الرئيسية للصورة الفيلمية، ولكن هناك عدة عناصر أخرى لعل أبرزها هي قابليتها للتشكيل. ولنا أن نقف قليلا أمام هذه الخاصية، إذ أن هذه الخاصية هي التي تحدد في النهاية كما يقول مارتن: "المضمون الفيليمي، من وجهة نظر المبدع، و المضمون الذهني من وجهة نظر المتفرج"، إن قابلية الصورة للتشكيل إنما تعني مقابلاتها بالصور الأخرى لإعطاء المضمون او المعنى، وهذا يبين لنا مدى ما للصورة الفيلمية من قدرة على المرونة لاعتبارها عنصرا حيويا من عناصر التكوين داخل البنية الفيلمية المتشابكة والغنية بالتفاعلات والتفسيرات، كما أن لها مضمونها الدال الذي يهمله الكثيرون عند تحليلهم لها.

إننا عندما نتكلم عن التركيب الفيلمي بهذا الشكل، فإننا نقترب كثيرا من الصورة الأدبية وخاصة على الصعيد البنيوي، حيث تتناول الصورة بنية متشابكة العلاقات تتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي يتفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده .

وكما ان التركيب الفيلمي كما أشرنا عنصر دلالي في المضمون الفيلمي، فان الصورة الأدبية أيضا تحمل هذه السمة. فالصورة في كلتا الحالتين تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي.

إن الحديث عن الصورة بهذا الشكل يقودنا إلى خاصية أخرى من خواص التركيب الفيلمي Montage، هي خاصية التعبير الأوحد. وهي ضمن الخواص التي حددها "مارتن" في كتابه

"اللغة السينمائية"، ان تلك الخاصية لا تتأتى للصورة الفيلمية الا بحكم واقعيتها العلمية التي لا تلتقط في الحقيقة الا مظاهر دقيقة ومحددة تماما لطبيعة الأشياء، وهذه الخاصية بالطبع لا تتعارض وقابلية الصورة للتشكيل التي تحدثنا عنها في السطور القليلة الماضية.

إنني اعتقد أن التركيب الفيلمي Montage بخواصه تلك إضافة إلى خاصيتي الواقع الفني للصورة و حاضرية زمن الصورة، كان مطمحا حاولت الكثير من الفنون الأخرى أن ترقى إليه، فارتكاز الشعراء وخصوصا القدماء منهم على الأبعاد والمظاهر الحسية وتحديد الألوان والأحجام، ومحاولات الفن التشكيلي الدائبة في إسباغ عنصري الزمان و المكان على لوحاتهم عبر عمق الصورة و الإطارات المائلة، وجهد مونيه الدائب في تثبيت الميوعة المتلاشية للعلاقات بين الظلال والأنوار.

كل هذه الجهود كانت تسير باتجاه التركيب الفيلمي التي استطاعت أن تكملها وتطورها وتصنع منها فنا مستقلا هو الفن السابع أو فن السينما، هذا الفن الذي استطاع أن يجمع بين عنصري المسافة والزمن اللذين لا يجتمعان في فن واحد ، ولعل تلك الميزة هي سر تفرد به هذا الفن، الذي يتطور دائما بدرجة كبيرة جعلت الحركة النقدية تلهث وراءه و أوقفت الكثير من المنظرين عند مسافة معينة لم يتجاوزوها حتى الآن، مما حدا بذهنية المتفرج و الملتقي الواعي و المثقف إلى الوقوف أمامها في حيرة، لم تفلح الكتابات القليلة و الكتب المحدودة العدد في العمل على تلاشيها.

2.2.2. بدايات السينما:

لقد كانت القصص تجذب الناس بما فيها من خيال و تدفعهم لتجسيد أحلامهم لذا فان استعمال الصور في شد المشاهدين وإلهامهم كان الدافع لكثير من التطور في مجال العروض السحرية إذ حرص مقدموها على متابعة كل جديد في عالم التصوير بغرض استعماله في عروضهم.

بداية ظهور السينما أو الأفلام كانت سنة 1834 عندما جمع الإنجليزي "هوريز" معارف من سبقوه في آلة الحديقة المتحركة المؤلفة من شريط من الصور ملصق على ورق مقوى ثم و بعد رهان شارك فيه الملياردير "لونالد ستانفورد" حول أوضاع و أشكال الحصان أثناء العدو أنفق هذا الملياردير ثروة سمحت للإنجليزي "ادوارد مابيرج" أن يصمم جهازا يستخدم أربعا و عشرين آلة يجلس في كل منها رجل يجهز صفيحة تصوير ليعبئ آلة التصوير الضوئي ثم تندفع الخيول في الخلية المصورة ذاتها بمجرد قطعها للخيوط الموضوعة في طريقها و المتصلة بآلات التصوير الأربعة و العشرين و قد استلزم إحكام هذا الجهاز مدة زمنية امتدت من 1872 إلى 1878 حيث نشرت الصور في كل مكان مما أثار حماسة الباحثين العلميين[94].

سنة 1892استطاع "إديسون" أن ينقل السينما نقلة نوعية باختراعه الفيلم الحديث قياس 35 مم و بمساعدة الإنجليزي "ديكسون" تم إدخال تحسين أساسي و هو ثقب الأفلام و استعمال أفلام بطول 50 قدما من صنع معامل الإنتاج الفوتوغرافي "ايستمان كوداك" و قد وضع "ايدسون" في السوق التجارية سنة 1894 آلات صندوق المنظار المتحرك kintos copes التي تعمل بإدخال قطع نقود في الصندوق.

أما النجاح الكبير فقد كان حليف الأخوين "اوغست" و" لويس لوميير" عام 1895 في باريس حيث أوجد لويس المصورة الزمنية بعد وصول صناديق المنظار المتحرك مستعملا في تحريكها الأسطوانة اللامحورية لـ"هورنبلور" و فيلما خاما بحجم أفلام "إديسون". وبعد عدة بيانات عامة صنع جهازا سماه "السينماتوغراف" ومنه اشتقت كلمة سينما و قد تم صناعته في المعامل التي يديرها "كاربنتيه"[95].

94 https://www.yabeyrouth.com/ (consulté le 07/08/2017 à 14 :00)

95 http://www.wata.cc/forums/showthread.phpn (consulté le 07/08/2017 à 17 :00)

و في أواخر سنة 1986 خرجت السينما من حيز التجربة إلى الاستعمال فكان أول فيلم يتم عرضه في نيويورك هو rough sea at dorer للإنجليزي "ويليام بول" الذي أرسى قواعد الصناعة السينمائية حتى صار آلاف من الناس يصطفون عند قاعاتها[96].

1.2.2.2 السينما الصامتة:

في بدايات السينما لم تكن هنالك أفلام روائية طويلة بل مجرد مشهد وحيد لمدة دقيقة يتم عرضها كفواصل إعلانية في المسرحيات.

ورغم إن الأخوين" لوميير" صنعا أكثر من 500 فيلم في سنة واحدة إلا أن المخرج جورج ميليس كان أول من جعل الأفلام تأخذ شكلا جديدا من أشكال الفن باختراعه العرض السينمائي النقيض للاتجاه الوثائقي لـ" لوميير" مع القصص و المشاهد الرائعة مثل "فاوستو" و"باربا اثول" سنة 1901 و"رحلة عبر القمر" سنة 1902 و رحلة عبر المستحيل سنة 1904، إذ تم تطبيق التقنية المسرحية أمام الكاميرا وخلق المؤثرات الخاصة و تصوير الخيال العلمي أما المخرج "أدوين سن بوتر" فأهتم بالأنواع الواقعية و كان فيلمه سرقة القطار الكبرى the great train robberyغنيا بلقطات الوجه وابتكارات أخرى[97].

منذ ذلك الحين تطور التصوير السينمائي يشكل مستمر و أصبحت دور السينما تعرض ما يسمى بأفلام "النيكل" في الولايات المتحدة الأمريكية و قد انجذب المهاجرون من أوروبا اللذين كانوا يعرضون أفلامهم في الولايات المتحدة إلى هذا النوع من الأفلام بسبب تكلفتها البسيطة و أساليب العرض عبر الإيماءات والبطاقات المعنونة التي تطلع المشاهد عما يجري دون الإخلال بالعمل.

[96] http://www.wata.cc/forums/showthread.phpn ،consulté le 07/08/2017 à 17:00،

[97] http://doc.albawabanews.com/61456 ،consulté le 10/08/2017 à 13 :06،

بحلول سنة 1907 تفطنت الشركات الكبرى Edition Vitgroph-Biograph المتمركزة في نيويورك إلى حجم المنافسة وكذا عدم دفع الشركات الصغرى لحقوق استعمال الكاميرات و معدات التسليط projection equipement التي تمتلكها هذه الشركات ما أدى بها إلى اتخاذ قرار تشكيل نوع من الاحتكار trust سنة 1908 مطلقة على نفسها motion picture patents company « MPPC » وتعرف أيضا اختصارا the trust استمر هذا الإتحاد حتى سنة 1912 حاول فيه هؤلاء المنتجون التحكم بالمنتجات السينمائية motion picturesتحكما كاملا بالإضافة إلى عقدها اتفاقا مع أكبر ممون للفيلم الخام "ايستمان كوداك" الذي وافق ألا يبيع أفلامه سوى لأعضاء الشركة .

ظلت شركة the trust تعمل بشراسة لاحتواء كل شخص يملك القدرة على التعاطي مع هذه الصناعة المربحة كما سمح لها أن تستعمل قوى الشرطة وحتى قطاع الطرق من أجل إيقاف المنتجين و الموزعين غير المصرح لهم بالعمل.

ضاق صناع الأفلام الأجانب و خاصة منهم اليهود من أروبا الشرقية ذرعا برقابة تراست the trust فقاموا بنقل أعمالهم إلى هوليوود حيث رقابة الشركة أقل حدة بالإضافة إلى جو المنطقة المناسب للتصوير وتنوع المناظر الطبيعية. سنة 1911 قامت شركة "ايستمان كوداك" بتعديل العقود حتى تتمكن من بيع منتجاتها للشركات خارج شركة the trust وكان هذا بداية النهاية لاحتكارات الشركة. و في سنة 1918 و بقرار من المحكمة الفدرالية تم إنهاء MPPC رسميا[98].

سنة 1992 اجتمعت الأستوديوهات الرئيسة أمثال paramount, universal, warner brother, metro golden moyen MGM في هوليوود على تأسيس جمعية الفيلم الأمريكي و هي جمعية غير ربحية هدفها تحسين المصالح التجارية لأعضاءها و إدارة نظام

[98] https://www.jstor.org/stable/1225236 *(consulté le 20/082017 à 21:08).*

تقييم الأفلام. و قامت الجمعية بدور كبير في غلق العديد من مواقع تبادل ملفات الأفلام ك: loki torrent , elite torrent.

لكنها اتبعت طريقة أكثر ليونة من سابقتها the trust و استحدثت طريقتين للبقاء في القمة[99] :

- **التكامل vertical integration**: و يقوم على ضرورة امتلاك الشركات لأستوديوهات فروع لتوزيع أفلامها و دور للعرض في أهم المناطق حتى لا يتم توقيف عروضهم من طرف المنافسين.

- **نظام الأستوديو** : استعملت هذه الطريقة في بداية العشرينيات إلى غاية الخمسينيات وكان نظام النجوم star system أحد عناصرها إذ يتم البحث عن ممثلين و رعايتهم و التعاقد معهم بعقود الأمد بنية جعلهم نجوما يضاعفون أرباح الأفلام ثم تقسيم الأفلام... الخ.

أفلام الدرجة الأولى the A Film : إنتاجات باهظة مع نجوم ذوي أجر عمال. ولم تكن سوى وسيلة جذب الجماهير بل أداة ضغط أيضا تستخدمها الشركات الكبرى لتهديد دور العرض المستقلة حتى تعرض أفلام الدرجة الثانية وتدعى هذه العملية "وقف الحجز" « Block Blocking »

أفلام الدرجة الثانية the B Film : و كانت تصنع بسرعة أكبر وميزانيات أقل بكثير سنة 1927، تمثل انحصار السينما الصامتة إذ كان العرض الأول لأول فيلم صوتي "مغني الجاز" " The jazz singer " بفضل Warner Brother وهكذا بدأ عهد جديد يماثل اختراع السينما نفسها كما قال المؤرخ السينمائي" دافيد كوك" David Cook:

[99] *https://www.mpaa.org/ (consulté le 20/08/2017 à 00:00).*

« The introduction of sound is analogous in almost every respect to the invention of cinema itself »[100]

" يمثل إدخال الصوت في كل شيء تقريبا اختراع السينما نفسها "

في سنة 1948، قامت وزارة العدل الأمريكية بمقاضاة الشركات الكبرى التي كانت تملك دور العرض وكان الهدف من هذه الدعوى إجبار تلك الشركات على فصل فروع الإنتاج والتوزيع عن دور العرض حتى يتمكن المنتجون غير المنتمون لها من عرض أفلامهم وكذا تشجيع المنافسة.

2.2.2.2 السينما العربية:

كانت البداية مع السينما المصرية لاحتضانها أوائل العروض الدولية.

اختلف المؤرخون في تحديد بداية السينما في مصر فهناك من يقول أن البداية في 1896 مع عرض أول فيلم سينمائي صامت من إنتاج الأخوين" لوميير" Lumière، في حين يرى البعض أن البداية كانت سنة 1907 مع تصوير أول فيلم قصير عن" الخديوي عباس حلمي الثاني".

أما أول فيلم روائي فلم يظهر إلا في سنة 1917 وأنتجته الشركة السينمائية الإيطالية –المصرية ويرجع للشركة الفضل في إعطاء الفرصة للمخرج المصري "محمد كريم" من خلال الفيلمين "شرف البدوي" و " الأزهار القاتلة" و يعد محمد كريم أول ممثل سينمائي مصري.

و على مدى أكثر من مائة عام قدمت السينما المصرية أكثر من أربعة آلاف فيلم وتعتبر أغزر الدول العربية في مجال الإنتاج السينمائي[101].

[100] Cited in : Amy Villarejo, Film studies : the basics, P. 68
(*https://books.google.dz/books?isbn=113501177X*)

101ينظر: جان الكسان، السينما في الوطن العربي، ص 19

في عام 1927 تم إنتاج و عرض أول فيلم شهير هو "ليلى" وقامت ببطولته " عزيزة أمير" و هي أول سيدة مصرية اشتغلت بالسينما.

أقيمت حفلة كبيرة ليلة افتتاح فيلم "ليلى" وكان من بين المدعوين "أحمد شوقي" الذي أثنى على الفيلم قائلا: "أرجو أن أرى هذا الهلال ينمو حتى يصبح بدرا كاملا".

3.2.2.2 السينما الناطقة[102]:

في عام 1932 عرض فيلم" أولاد الذوات" و هو أول فيلم مصري ناطق مع ذلك لم يشكل دخول الصوت فارقا كبيرا نتيجة قلة الخبرة و ضعف الإنتاج فمثلا لاقى فيلم "تحت ضوء القمر" فشلا ذريعا لعدم تطابق الصوت و الصورة و كذا ضعف القصة و التمثيل السيء.

كان إنشاء "أستديو مصر" سنة 1935 نقلة جديدة في تاريخ السينما المصرية بالإضافة لأستديو هات كاستديو النحاس. و بعد الحرب العالمية الثانية تضاعف عدد الأفلام المصرية من 16 فيلم سنة 1944 إلى 67 فيلم سنة 1946.

كما ظهرت محاولات لتلوين أجزاء من الأفلام منها تلوين أغنية يوم الإثنين من فيلم "لست ملاكا" للفنان محمد عبد الوهاب 1946.

أما عام 1950 أنتج أستوديو مصر فيلم "بابا عريس" و هو أول فيلم مصري كامل بالألوان الطبيعية. و في عام 1951 قام الفنان "محمد فوزي" بتجربة تلوين فيلمين له ولكنهما احترقا في طريقهما إلى فرنسا.

على الرغم من التطور الكبير و الإقبال الجماهيري على مشاهدة الأفلام و صمود السينما المصرية إلا أن السينما العربية لا تزال تعاني من عدة مشاكل منها:

---

[102] ينظر: جان الكسان، مرجع سابق، ص (25-35).

- عدم قدرة السوق المحلية على منافسة الأفلام الأجنبية.
- عدم فهم اللغة نتيجة اختلاف اللهجات ما يتسبب في اقتصار عرضها على بعض المناسبات باستثناء الأفلام المصرية.
- الرقابة و إغلاق الباب أمام إبداع المخرجين.
- قلة الخبرة و الابتكارات الفنية.

3.2.2. بوادر السينما الجزائرية:

تتميز السينما في الجزائر من حيث الولادة، و الهدف، و المسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي، و من خلال هذا التميز كانت تتخذ دوماً مكانة القدوة على الرغم من أنها بدأت متأخرة نسبياً من حيث التجارب عن السينما في كل من مصر، سورية، لبنان، والعراق.

رغم ذلك استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي، و أن تقدم أفلاماً ممتازة على الرغم من أن ولادتها كانت صعبة، إذ أنها ولدت في قلب معركة التحرير.

يمكن القول بأن قبل حرب التحرير، وحتى عام 1946 لم يكن في الجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، و ارتبط تاريخ سينما الجزائر بالسينما الاستعمارية الفرنسية، إذ كلفا الأخوة "لوميير" Lumiere المصور "فيليكس مسغش"* Félix Masguich بتصوير مشاهد من الجزائر، فكانت قائمة الأشرطة طويلة تم عرضها سنة 1897، و منها الجزائر، دعوة المؤذن، ساحة الحكومة والميناء وكذلك مشاهد من تلمسان. واستقطبت المناظر الجزائرية الكثير من المخرجين المشهورين في السينما الصامتة أمثال "جاك فيدر"Jack Fider وفيلمه "الأتلنتيد the Atlantide " ، كذلك "جان رنوار Jean Renoir "مع فيلمه" البلد " Le Bled 1929، وبعد ذيوع السينما الناطقة في أوروبا يصور كل من "جوليان دوفيفيه" Julien

* Félix Masguich : (1871 ، 1949) ولد بالجزائر و توفي بباريس، يعتبر من أوائل المصورين السينمائيين

فيلمين مهمين هما "غولغوثا Golgotha 1934 و "واحد من الكتيبة Un de la légion " 1937 مع الممثل المشهور "فرناندال"Fernandel ، وتشهد الجزائر سنة 1937 تصوير فيلم" بي بي الموكو" Pépé le Mokoلـ"جوليان دوفيفيه" Julien Duvivier مع"جان غابان" Jean Gabin.

و "كريستيان جاك" Christian Jacq Duvivier

وفي عام 1947، أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عدداً من الأفلام الصغيرة عرضت وترجمت في غالبيتها إلى لغتين، وهذه الأفلام تقسم إلى أفلام تتعلق بالآداب، والعادات الجزائرية، أفلام ثقافية، ووثائقية، وأفلام حول التربية الصحية، وأفلام عن الزراعة، وأفلام عن الدعاية السياسية.

ومن بين هذه الأفلام، "قيصرية" 1949 للمخرج "هويزمان"،" الإسلام" 1949، "العيد غير المنتظر" 1959،" أغنى ساعات أفريقيا الرومانية"، "هيبون الملكية"، "رعاة الجزائر".

أخرجت جميع هذه الأشرطة القصيرة في الجزائر، أما عمليات التظهير والتركيب فنفذت في استوديوهات باريس. وفي عام 1948 شُكلت مصلحة الإذاعة السينمائية، وكانت هذه المصلحة تضم مجموعة من القوافل، لتحمل إلى الواحات البعيدة في جنوب الجزائر أفلاماً مسليّة.

1.3.2.2. السينما الجزائرية إبان الثورة التحريرية[103]:

اعتبرت السينما الجزائرية – عند ولادتها في ذروة الحرب – مكملة للثورة التحريرية 1954-1962، وجزءاً لا يتجزأ من العمل النضالي، إذ كانت لديها القدرة الكافية على السير في خطوط متوازية ومتوازنة، مع المسلح والسياسي، لتخليص البلاد من المستعمر الفرنسي، الذي غاص بجذوره

[103] ينظر : منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2013/2012

في قلب هذه الأرض العربية، موهما العالم بأنها مقاطعة فرنسية، تقتات من خيراتها معظم بلدان أوروبا، لتكون بذلك عبارة عن مخزون لا ينضب، ومن الصعب أن يتعاطف معها هذا العالم البراغماتي المادي .لذا كان لزاماً على صناع الثورة، أن يجدوا قالبا مميزا يوصلون من خلاله فكرة أن الثورة عادلة، وشعبها ليس قاطع طريق أو إرهابي، إنما هو صاحب أرض، وباحث عن الحرية، التي اغتصبت منه، ولن يكون هذا القالب أبلغ من الصورة السينمائية، فأعدوا العدة، وتم استقدام مؤهلين لذلك، من فنيين وتقنيين ومخرجين، يحسبون على داعمي ومؤيدي الثورة الجزائرية، جاؤوا من دول أجنبية مختلفة، لنقل الخبرات لهم، وإعداد أفلام وثائقية وتسجيلية، عن الثورة والثوار، ليتم خلق أول مدرسة تعلم تقنيات السينما سنة 1957، في قلب الغابات بالولاية «أ» المنطقة الخامسة، يديرها الفرنسي صديق الثورة الجزائرية "رونيه فوتيه "René Vautier[104]، وقد انضم إلى هذه المدرسة في بدايتها العديد من الأسماء، الذين استشهد معظمهم في ساحات القتال، فيما لا يزال آخرون يصنعون مجد السينما الجزائرية، منهم «محمد لخضر حمينة"، "أحمد راشدي"، "عثمان مرابط"، "صلاح الدين سنوسي"، "فرذلي الغوتي مختار"، "على جنادي"، "مراد بن رايس"، "سليمان بن سمعان"، "عبد القادر حسنية"، "فاضل معمر زيتوني"...»، وقد كانت مهمة المدرسة خلال شهورها الأولى بعد مرحلة التأسيس تكمل في تعريف الطلبة بأهم تقنيات السينما، في محاولة لتنسج علاقة بينهم وبين الآلات، وإعداد أفلام وأشرطة وثائقية حول المدرسة نفسها، وتسجيل العمليات التي قام بها الثوار، قد أنجزت العديد من الأعمال خلال تلك الفترة العصيبة، رغم شح الموارد، ونقص اليد المؤهلة، والحصار الكبير المفروض من طرف المستعمر، غير أن المعطيات السلبية المذكورة لم تكن عائقا يقف في وجه طموح السينما الثورية، وتم تحدي هذه المعوقات بإرادة حديدية، وبإيمان راسخ بالمبادئ ونبل رسالة الصورة، ليتم إنجاز أعمال اعتبرت جد مهمة من الناحية التاريخية، وحتى من الجانب الجمالي والفني، إذ تتوفر فيها كل الشروط الضرورية، ووثقت لمرحلة مهمة من تاريخ نضال الشعوب المقهورة والمحتلة عبر العالم،

[104] مخرج فرنسي مناهض لسياسة الاستعمار، التحق بصفوف جيش التحرير الوطني .

ومن أهم هذه الأعمال "ممرضات جيش التحرير الوطني"، وفيلم "الجزائر الملتهبة Algérie en flammes" الذي أخرجه "رونيه فوتيه René Vautier" بالشراكة مع منتج من ألمانية الديمقراطية سنة 1958-1959، وفيلم قصير آخر أخرجه التونسي "بيار كيلمونPierre Clément" عن" ساقية سيدي يوسف Sakiet Sidi Youcef" سنة 1958، ومن قبلهما الفيلم الذي أنتج بين سنتي 1956-1957 للمخرجة "سيسيل (دي كوجيس)"، التي أخذت مناظره من دولة تونس، ليكلفها هذا الفيلم سنتين من السجن، لأن صاحبته صورت الأحداث من منظورها الخاص والموضوعي، مبينة من خلاله الوجه الحقيقي للاستعمار الفرنسي، ليتم توزيع هذا المنتج وعرضه على شاشات تلفزيون الدول الاشتراكية، والمؤمنين بشرعية الثورة الجزائرية عبر دول العالم الحر، وقد ازداد إيمان جبهة التحرير الوطني بقوة السينما، حين تم خلق لجنة مهتمة بالسينما تابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة، بعدها مصلحة للسينما تابعة إلى نفس الجهاز، لتليها مصلحة ثالثة يشرف عليها جيش التحرير الوطني، وهذا بين سنتي 1960-1961.

2.3.2.2 السينما الجزائرية بعد الاستقلال[105]:

أولا : فترة 1962-1970:

بعد الاستقلال استمرت الحكومة الجزائرية في لعب الدور الرئيسي في صناعة السينما الوطنية، وأعلنت احتكار الإنتاج السينمائي، والتوزيع والعرض من خلال سلسلة من المؤسسات البيروقراطية التي كان أداؤها مرتبك غالباً . وليس من الغريب على سينما ولدت من رحم الحرب مثل السينما الجزائرية أن يكون الموضوع الرئيسي لأفلامها الأولى هو حرب التحرير، وأن يجذب هذا الموضوع أغلب الرعيل الأول من المخرجين الذين كانوا أيضاً من ناشطي الثورة الجزائرية في الوقت نفسه .

[105] ينظر : منصور كريمة، مرجع سابق.

وكانت أول جهة إنتاج بعد الاستقلال هو المركز السمعي البصري الذي أسسته وزارة الشباب والرياضة الجزائرية عام 1962 ، و استمر هذا المركز لمدة عامين كان فيهما قاعدة إنتاجية لإنتاج مجموعة أفلام أشرف عليها "رينيه فوتييه" René Vautier[106]، و أخرجها مخرجون شبان حاز بعضهم شهرة عالمية فيما بعد مثل "أحمد رشيدي". وقد أنتج المركز مجموعة من الأفلام التسجيلية القصيرة وفيلماً روائياً طويلاً واحداً هو" مسيرة شعب". كما شارك المركز في محاولة غير ناجحة لتكوين سلسلة من أندية السينما في جميع المدن الجزائرية .

ثم أنشأت وزارة الإعلام الجزائرية في بداية عام 1963 المكتب الجزائري للأخبار لينتج تقريراً إخبارياً أسبوعياً . وتحول المكتب بعد ذلك إلي مركز للمجموعة التي كانت تعمل في تونس بقيادة "محمد الأخضر حامينا"[107] الذي ظل مديراً لهذا لمركز حتى تم حله عام 1974. وتحت قيادة "حامينا" تحول اهتمام المكتب الرئيسي من الأخبار إلى الأفلام التسجيلية القصيرة. وبعد إنتاج فيلمين روائيين قصيرين – أنتج "حامينا" أحدهما بنفسه وأنتج الثاني "محمد بوماري" الذي أصبح فيما بعد أحد صناع الأفلام الروائية الطويلة البارزين في الجزائر – تحول "حامينا" إلى إنتاج الأفلام الروائية الطويلة ، فأنتج "الغولة "El ghoula عام 1972 من إخراج "مصطفي الكاتب". الذي بدأ ممثلاً في هيئة المسرح التابعة لجبهة التحرير الجزائرية ، ثم أصبح مخرجاً في المسرح القومي الجزائري في 1963 . كما كان مكتب الأخبار الجزائري هو القاعدة الإنتاجية للأفلام الروائية الثلاثة الأولى التي أخرجها "حامينا" نفسه وعرض من خلالها رؤىً متنوعة تماماً في حرب التحرير الجزائرية. فبينما كان فيلم" حسن طرو Hassan Terro في 1968 يتناول قصة ضاحكة عن شخص يصبح بطلاً بالصدفة.

---

[106] René Vauthier: réalisateur et scénariste français, (1928/ 2015).

[107] محمد الأخضر حامينا : مخرج جزائري، ممثل وكاتب حوار سينمائي, ولد في 26 فبراير1934

أما الجهة الإنتاجية الثالثة والتي ظهرت في الجزائر في منتصف الستينات ، فهي المركز القومي للسينما الذي أنشأته وزارة الإعلام والثقافة عام 1964 والذي اضطلع بعدة مسئوليات منها الإشراف علي التوزيع ودور العرض ، الإشراف علي مشروع العروض السينمائية المتنقلة ، إنشاء أرشيف للسينما الجزائرية، "سينماتيك جزائرية"، إنشاء مشروع برنامج التدريبي للمخرجين الجدد، منهم "مرزاق علواش" ، "سيد علي مازيف "، "فاروق بلوفا" و"محمد الأمين مرباح"وبالإضافة لكل هذا كان المركز معنياً بإنتاج الأفلام القصيرة و التسجيلية و الروائية الطويلة.[108]

وتم إنتاج ثلاثة أفلام روائية طويلة في تلك الفترة منها "سلام صغير "الذي يتناول تأثير الحرب علي الأطفال، من إخراج الفرنسي "جاك شاربيJacques Charby ". و" فجر الملعونين" لـ"أحمد رشيد الذي يضع الحرب الجزائرية في سياق صراعات العالم الثالث. و"الليل يخاف الشمس" لـ"مصطفي بادي" و هو دراسة ملحمية في ثلاث ساعات لجذور، واندلاع ونتائج الحرب الجزائرية. كما أنتج المركز فيلماً واحداً بالاشتراك مع فرنسا، و هو" الشمس السوداء" عام 1967.

وإلى جانب هذه المؤسسات الحكومية كانت هناك شركة خاصة واحدة، هي أفلام كاسباه 1965- 1967 التي أسسها" ياسف ساعدي" أحد أعضاء الجبهة الشعبية، والذي كانت قصة حياته هو نفسه موضوعاً لأشهر الأفلام التي أنتجتها الشركة "معركة الجزائر" عام 1965 وهو من أفلام الإنتاج المشترك التي توالت بعد ذلك من خلال شركة كاسباه، وخرج معظمها إلى السوق العالمية. من هذه الأفلام "الأيدي الحرة " من إخراج "انيو لورينزو" في 1965، "المتمرد" من إخراج "لوتشينو فسكونتي "Luchino Visconti[109] عن رواية" ألبير كامو" [110] Albert

[108] جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 556

[109] Luchino Visconti : un réalisateur de cinéma italien (1906-1976).

[110] Albert Camus : écrivain, philosophe français (1913-1960).

Camus في 1967. ولم يلعب الجزائريون سوي أدوار صغيرة في صناعة جميع هذه الأفلام، باستثناء "موسى حداد" الذي أخرج فيلم" المدافع ضد قيصر" بالاشتراك مع المخرج" انزو بيرو".

و ظهرت ثالث الهيئات الإنتاجية التي واكبت منتصف الستينات مع تأميم التلفزيون الجزائري عام 1962، عندما أعلن عن إنشاء راديو وتلفزيون الجزائر الذي أنتج" الليل يخاف الشمس". و رغم أنه لم يستند أبداً علي تمويل قوي، فقد كان راديو وتلفزيون الجزائر يمتلك دوماً خططاً طموحة لإنتاج أفلام للعرض التلفزيوني من خلال مخرجيه الذين كانوا يعملون في الأغلب بالأبيض والأسود. وبجانب مشروع "مصطفي بادي" المبكر، فقد أنتج التلفزيون الجزائري الأفلام الأولى لعدد من المخرجين، أكسبت السينما الجزائرية شهرة عالمية، مثل "عبد العزيز طلبي"، "محمد الأمين مرباح" و"محمد افتسيني"[111].

وفي عامي 1967 – 1968 أعيد هيكلة مؤسسات السينما الجزائرية بشكل جذري ، حيث تم حل المركز القومي للسينما، مكتب الأخبار، إنشاء مؤسسات جديدة هي مركز التوزيع السينمائي، مركز السينما الجزائرية للاضطلاع بالأدوار الإدارية مثل الإشراف علي دور العرض وأمور الصناعة بوجه عام . تلى ذلك احتكار صناعة السينما بواسطة الهيئة القومية لصناعة وتجارة السينما ، وأدي هذا إلى اقتصار الإنتاج السينمائي علي هذه الهيئة باستثناء الإنتاج التلفزيوني الذي كان في أغلبه كما ذكرنا أفلام بالأبيض والأسود علي شرائط فيلم 16 مم، وبعض المحاولات الفردية المستقلة .

وبينما حازت الهيئة سمعة عالمية طيبة، تعرضت لنقد كثير داخل الجزائر بسبب سياساتها في الإنتاج المشترك باهظ التكاليف مع فرنسا وإيطاليا. ومن أفلام هذه المرحلة" كوستا جافراس زد" في 1968، و" متاريس الطين" في 1971.

---

[111] Cinéma, production cinématographique, 1957-193, P. 16-17.

و رغم تغير الأنماط الإنتاجية والجهات المسئولة عن الإنتاج في الجزائر، إلا أن التركيز ظل على الحرب كموضوع رئيسي للأفلام الجزائرية، مع تعدد الرؤى ووجهات النظر في أسلوب تناول هذه الحرب. فبينما قدم المخرج "فارس توفيق" (هو نفسه مؤلف رياح الأوراس من إخراج الأخضر حامينا) فيلمه الروائي الوحيد "المطاريد" في ثوب هوليوودي، قدم "أحمد رشيدي "فيلمه الروائي الأول "الأفيون والعصا" بأسلوب أكثر جرأة واقتحاماً للمشكلة، وتفوق "الأخضر حامينا "على الجميع عام 1970 بفيلمه "حكايات سنين الجمر" الذي كان أول فيلم إفريقي يفوز بالسعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي.

كما تم إنتاج فيلمين في شكل حكايات منفصلة، و هما الجحيم عمره 10 سنوات 1968 الذي يتكون من ستة قصص لأطفال عانوا من ويلات الحرب، و قصص من الثورة 1970 الذي يستعرض عدة قصص من المقاومة الشعبية. ويروي حرب التحرير قصة الحرب من خلال استعادة مشاهد تسجيلية من أرشيف المقاومة، بينما تناول "موت الليل الطويل" من إخراج "رياض" و"غوتي بن ديدوتشي"، الصراع الأكبر ضد الاستعمارية الجديدة[112].

و يمكن ملاحظة ثلاثة أشياء رئيسية عن الجيل الأول من المخرجين الجزائريين في سياق الحركة السينمائية في المغرب العربي:

<u>**أولاً:**</u> ارتباطهم الشخصي بحركة التحرير فقد كان "رينيه فوتي" René Vautier ، و"جاك شاربيJacques Charby " من أعضاء الجبهة الشعبية، كما عمل "أحمد رشيد" مع "فوتير René Vautier "في وحدة الأفلام التابعة للجيش الجزائري . وعمل كذلك "الأخضر حامينا" و"أحمد العليم "في وحدة الأفلام التابعة لحكومة المنفي في تونس. و اعتقل "محمد سليم رياض" في باريس لآرائه السياسية، وجرح "عبد العزيز طلبي" أثناء القتال في صفوف جيش التحرير.

[112] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، ص225

ثانيا: هو متوسط أعمار هذا الجيل الذي لا يفوق كثيراً أعمار الجيل الذي تسيد سينما المغرب العربي بعد ذلك.

ثالثا: هي افتقار أغلب أبناء هذا الجيل للتعليم الأكاديمي، لكن كثير منهم عملوا كمساعدي إخراج في التلفزيون، فقد ترك "الأخضر حامينا" دراسته في مدرسة "براغ" للسينما لكي يلتحق متدرباً باستوديوهات "باراندوف"، وتدرب كل من "رياض" و"حداد" و"بادي" في التلفزيون الفرنسي. ورغم ذلك فمن الواضح أن التأثر بالفرنسيين كان طفيفاً حتى بين الذين تعلموا في معاهد السينما الفرنسية من أبناء هذا الجيل، ويعد "أحمد العليم" هو الوحيد الذي درس السينما في باريس و لمدة 8 أشهر فقط . أما "محمد الأمين مرباح" و"سيد علي مازيف" فكانت دراستهما في مدرسة السينما بالجزائر ذاتها ، بينما درس"عمار العسكري" في بلجراد بيوغوسلافيا، و"محمد افتسيني" في "لودز" ببولندا.

ثانيا : فترة 1970–1980:

وإذا علمنا أن المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما كان هيئة حكومية تابعة للدولة، فلن يكون هناك ما يدعو للدهشة من الاستجابة السريعة التي لقيتها ثورة الفلاحين في بداية السبعينات من السينما الجزائرية. ولا تختلف خلفيات الجيل التالي من المخرجين كثيراً عن الجيل الأسبق، فلم يتلق "محمد بوماري" مثلاً أي تعليم متخصص، كما أن "عبد العزيز طلبي "درس في جامعة "كولونيا" ثم عمل مساعداً للإخراج في التلفزيون الألماني.

لقد بدأ فيلما "الفحام" و" نوح" من إخراج "بوماري "و"طولبي" علي الترتيب، وكلاهما من إنتاج 1972، بدأ الفيلمان موجة من الأفلام عن الفلاحين في ريف الجزائر، وشملت ثالثة أفلام "بوماري" نفسه "الإرث "1974، و" رياح الجنوب " لـ"سليم رياض" 1975، و"البدو" لـ"سيد علي مازيف"، و"النهابين "لـ"أمين مرباح".

تأكد تركيز صناع السينما الجزائرية علي موضوعات بعينها في السبعينات، عندما أراد أحمد رشيدي أن يتناول موضوع الهجرة، وأخرج فيلمه المستقل منخفض التكاليف (16مم) الأيدي العاملة لصالح اتحاد العمال الجزائريين في فرنسا، قبل أن يتناول نفس الموضوع مرة أخري من خلال فيلم 35 مم من إنتاج المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما، وهو علي في بلاد السراب عام 1979، كما تم إنتاج فيلم آخر بنفس التوجه هو العائلات المحترمة عام 1973 لكن لم يتم توزيعه.

لكن هذا لا ينفي أن السبعينات في الجزائر شهدت أفلاماً متميزة علي درجة عالية من الجودة، بعيداً عن الأسلوب السائد، وبعيداً أيضاً عن تأثيرات السينما الفرنسية والأجنبية بوجه عام.[113]

كان "محمد زينات" من الممثلين البارزين في الوسط الفني الجزائري، درس في ألمانيا، وهو مؤسس ما أصبح فيما بعد المسرح القومي الجزائري . كذلك درس "مرزاق علواش" و"فاروق بلوفا" في معهد" ايديك" IDHEC[114] في باريس. وقدم "زينات" صورة الجزائر من وجهة نظره في فيلم "تحيا يا ديداو" 1971، بينما قدم "علوشي" الشباب الجزائري في "عمر جاتلاتو"، 1977، وأخرج "بلوفا" " نهلة "عام 1979. ولسوء الحظ لم يستطع أي من "زينات" أو "بلوفا" إخراج أية أفلام روائية أخري لغياب التمويل، أما "علواش "فقد تابع تقديم أعماله المتميزة خلال الثمانينات والتسعينات.

شهدت أيضا السبعينات من القرن الماضي تحولاً في سياسة الإنتاج المشترك التي اتبعها المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما، و بدأ المؤشر الإنتاجي يبتعد عن التجارب الخاسرة من الناحية التجارية مع الشركات الفرنسية والإيطالية، ويتجه إلي الهوية العربية الشابة. ومن بين الأفلام التي أنتجت في تلك الفترة "عزيزة" الذي أخرجه التونسي "عبد اللطيف بن عمار"، وثلاثة أفلام

113 Cinéma, production cinématographique, 1957-193,p 38.

114 Institut des hautes études cinématographiques ,paris.

من إخراج المخرج المصري الكبير" يوسف شاهين". هي" العصفور" 1973، "عودة الابن الضال" 1975، "إسكندرية ليه" 1978. وقبل حل المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما بعامين قام بإنتاج فيلم بالاشتراك مع الجامعة العربية عن قضايا المرأة أخرجه "سيد علي مازيف" بعنوان "الوجود "1982.

كانت السبعينات أيضاً حقبة تعاون مثمر بين المكتب الجزائري لصناعة السينما، وراديو وتلفزيون الجزائر فقد تم توزيع عدد من أفلام راديو وتلفزيون الجزائر في دور العرض عن طريق المكتب. ومن هذه الأفلام" نوح" لـ"عبد العزيز طلبي"، "النهابين" لـ"الأمين مرباح"، وفيلمين آخرين للروائية "آسيا جبار" مقاس 16مم هما "نوبة نساء جبل شنوا" 1978، و "أغاني النسيان" 1982، وعرض كلاهما في عدة مهرجانات. كما شارك راديو وتلفزيون الجزائر في إنتاج عدة أفلام منها" مغامرات بطل" لـ"علواش"، و "ليلي وأخواتها" لـ"مازيف"، بالإضافة إلى هذا فقد بدأ عدد من المخرجين بأفلام من إنتاج راديو وتلفزيون الجزائر، ثم انتقلوا إلى السينما. ومنهم" موسي حداد "الذي قدم "إجازة المفتش طاهر"، بالإضافة إلى" العليم" و"مرباح "كما ذكرنا من قبل. لقد أسهمت الأفلام التي قدمها مخرجو التلفزيون في تكوين صورة السينما الجزائرية في عيون العالم، لكنها لم تخلق وحدة بين المؤسسات الإنتاجية في الداخل[115].

ثالثا : فترة 1980–1990:

أما الثمانينات فقد شهدت تواصلاً وتحديثاً جزئياً علي الأقل في السينما الجزائرية. فقدتم في 1984 حل المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما الذي أنشئ عام 1967 وكان مسئولاً عن كل الأفلام الروائية الطويلة في الجزائر، وتم توزيع مهام المكتب علي هيئتين منفصلتين، هما المؤسسة القومية للإنتاج السينمائي والمؤسسة القومية للتوزيع ودور العرض.وتم التخلي

[115] Cinéma, production cinématographique, 1957-193, p. 42.

عن سياسة الاحتكار، وأصبح من الممكن أن يقوم السينمائيون بإنشاء شركات الإنتاج الخاصة بهم[116]. وفي نوفمبر 1987 تم إنشاء كيان سينمائي آخر هو المركز الجزائري لفنون وصناعة السينما، ليحل محل المؤسستين السابقتين ويقوم بالدور الذي كان يقوم به المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما. كما اتخذت خطوة موازية فيما يتعلق بالإنتاج التلفزيوني حيث تم جمع كل الهيئات التابعة للتلفزيون في المؤسسة القومية للإنتاج السمعي والبصري التي رأسها "الأمين مرباح"، و شاركت في إنتاج عدد من الأفلام مع المركز الجزائري لفنون وصناعة السينما.

ورغم عدم استقرار نظم الإنتاج، فقد استمر مخرجو السينما الجزائرية المخضرمون في تقديم أعمالهم، فقدم "مرزاق علواش" "رجل ونوافذ" 1982 قبل أن يغادر الجزائر إلى باريس ليقدم "حب في باريس" 1986، و قدم" الأخضر حامينا ""ريح الرمل "1983، و"الصورة الأخيرة 1985". وكان "طاحونة السيد فابر" ل"رشيدي" 1982 نموذجاً معبراً عن قدرات مخرجه التعبيرية البصرية، لكن الخطوة الأولى و الرفض ل"بوماري" كانت محاولات أكثر خصوصية لم تجد صدي مناسباً في الجزائر. ومن المخرجين الكبار الذين استمروا في العمل خلال الثمانينات "مازيف "بفيلم "الحرية" 1986، و"العسكري" بفيلم " بوابات الصمت" 1987.

ومن المخرجين الآخرين الذين تعاونوا مع راديو وتلفزيون الجزائر ثم تحولوا إلى السينما في الثمانينات، "عبد الرحمن بوجرمو" الذي قدم "صراخ الحجر" 1985، و"محمد شيوخ" الذي ساهم في الثمانينات بفيلمي" الانقطاع" 1982، و" القلعة" 1988. أما المخرجون الأصغر في السينما الجزائرية فقد انشغلوا في كثير من الأحيان بمشروعات أصغر من الناحية الاقتصادية كما حدث مع "مصطفي منجوشي" و"رباح بوشمها"، اللذان ساهما بمقاطع من فيلم عن دور الأطفال الجزائريين في معارك الاستقلال. وعاد" علي غالم" من المنفى ليقدم رؤية سينمائية للرواية

[116]ليزبث مالكوس، رؤى ارمز، السينما العربية و الافريقية، ص 102

التي كتبها بنفسه تحت اسم "زوجة لابني"، و أخرج" طيب مفتي زواج موسى 1982، و كلا المخرجين تعلما بنفسيهما دون تعليم أكاديمي. بينما الأجيال التالية من المخرجين هم من أصحاب الدراسات الأكاديمية.

حيث قدم" رباح لارادج ، الذي درس في معهد السينما الجزائري "سقف وعائلة "1983، وأخرج "محمد مزيان" الذي أتم دراسته في" لودز" ببولندا أغنية" الخريف 1983". و من ناحية أخرى استطاع "محمد زموري" الذي درس في معهد IDHEC أن يغير السينما الجزائرية للثورة وللجزائر الحديثة في فيلمه الذي أخرجه في باريس سنوات التويست المجنونة.

رابعا : فترة 1990–2000:

أما التسعينات، فقد حملت تغييراً جديداً وأكثر جذرية في هيكلة السينما الجزائرية. ففي أكتوبر 1993 منح المخرجون أعضاء المركز الجزائري لفنون وصناعة السينما ما يوازي مرتبات 36 شهراً في دعوة لهم من الدولة لتشكيل كيانات إنتاجية خاصة بهم. و باشر المركز مهامه متيحاً الفرصة أمام المشروعات الواعدة للخروج إلى حيز التنفيذ بناءاً علي قراءة لجنة يرأسها الكاتب "رشيد ميموني".

لقد تزامن هذا التغيير مع تغييرات سياسية هددت جدياً الإنتاج السينمائي الجزائري، فقد شهدت الجزائر عهد الإرهاب الذي حطم العديد من أساسيات الجزائر مما أدى إلى هروب بعض الفنانين إلى المهجر و قتل آخرين بينما قرر آخرون البقاء و الدفاع عن أعمالهم فشهدت التسعينات ميلاد جيل جديد[117]، تصدره "ابن الأخضر حامينا"، ملك حامينا بفيلمه الخريف–أكتوبر في الجزائر. و كذلك شهدت التسعينات ميلاد مخرجين جدد مثل "ربيع بن مختار"، و "رشيد بن علال" الذي بدأ مونتيراً ثم تحول إلى الإخراج، و "رشيد بن إبراهيم" الذي أخرج الفصل الثالث عام

[117] خالد عمر بن ققة، أيام الفزع في الجزائر، مركز الحضارة العربية، مصر، ص8.

1992، بالإضافة إلى الكاتبة والروائية "حفصة زين القوديل" التي قدمت فيلم "المرأة الشيطان" 1993 والذي أثار ضجة كبيرة في الوسط الثقافي الجزائري.

وقد استمر عدد من مخرجي السبعينات والثمانينات كذلك في تقديم أعمالهم في أوائل التسعينات منهم "إبراهيم تاسكي" الذي أخرج "أطفال النيون" في فرنسا، و" محمد زموري" الذي أخرج "شرف القبيلة" 1993، "أضواء" 1992، و "شويخ" الذي أخرج يوسف أسطورة النائم السابع، بلجرمو و قدم الجانب المنسي 1992.وأخيراً علواش، و قد أخرج مدينة "باب العود"1994.

4.2.2. التنوع في التجارب السينمائية الجزائرية[118]:

عرفت الجزائر على مر السنين منذ الاستقلال تغيرات سياسية (التنوع الحزبي)، اجتماعية (فترة التسعينات و ما شهدته من صراعات دموية) و اقتصادية (التدهور المالي بعد الاستقلال و الازدهار المالي الذي نتج عن ارتفاع سعر البترول في بداية القرن الحالي ثم تدهور سعره من جديد) فشوهد لها أثر على الحياة الثقافية أي على الإنتاج الفني بشتى أنواعه و بالخصوص على فن السينما الذي يربط بين أغلب الفنون.

و من أكثر التغيرات التي أثرت على السينما الجزائرية فترة العشرية السوداء و ما خلفته من مجازر دموية، فلوحظ إنتاج أعمال سينمائية مملوءة بالآلام و الأحزان فصورت إجرام الإرهاب و وحشيته تجاه الشعب الجزائري.

لتستعيد طابعها السياسي في أوائل القرن الواحد و العشرين حيث بين السيناريست الجزائري و الأكاديمي المختص في الإعلام و الاتصال "طاهر بوكلة" أن السينما في الجزائر و رغم تنوع أنماط التجارب الرائجة فيها، تختزل في أبعادها و شكلها و مضمونها واقع السينما. و قال في ذات السياق:

---

[118] ينظر: منصور كريمة، مرجع سابق

بالرجوع إلى صيغة السيناريوهات المقترحة في المهرجانات نجد أن الأفلام السياسية تتصدر ترتيب الانتاجات في الجزائر، في المقابل نسجل تراجعا في الأفلام التاريخية لتكون في المرتبة الثانية، لتليها الأفلام المتعلقة بالنقد الاجتماعي و البورتريهات و الدراما البسيكولوجية فيما تظل أفلام الخيال و الإثارة بعيدة عن اهتمام السينمائيين الجزائريين. من جهة أخرى، استحسن المخرج الجزائري "بلقاسم حجاج" التطور الحاصل في أوساط القطاع بالمنطقة خاصة في مستوى التوجه الجديد للإنتاج السينماتوغرافي في وصفه للأمر قائلا: الانتقال الصحي من مرحلة تصوير و نقل الحقائق و الأفلام التاريخية القديمة، إلى مرحلة طرح الأسئلة و حمل المشاهد على التفاعل مع الاستفهامات المطروحة. كما اعتبر صاحب فيلم التاريخ الجديد" فاطمة نسومر" أن السيناريو يعد بمثابة حجر الزاوية في العمل السينمائي مهما كان نوعه لاسيما إذا تعلق الأمر بالأفلام التاريخية لأنه يعتبر هذا العنصر يحدد مدى قوة و نجاح العمل.

و دعا عدد من السينمائيين ک "أنيس جعاد" إلى ضرورة الخروج من جلباب الأجيال السابقة من السينمائيين خاصة منها التجارب التي لا تولي أهمية للسيناريو و أجمعوا على ضرورة بحث و خلق سبل و قواعد ثابتة لصناعة السينما في المنطقة و ذلك من خلال تقديم أعمال و مشاريع تراعي خصوصيات المتلقي هناك و تتجاوب مع المتغيرات الاجتماعية، الثقافية و السياسية التي تشهدها الجزائر و العالم على نحو تكون السينما نافذة كبيرة مفتوحة على المستجدات و الواقع و متفاعلة معه بإيجابية.

5.2.2. اتجاهات السينما الجزائرية[119]:

[119] ينظر : منصور كريمة، مرجع سابق.

1.5.2.2. الاتجاه الواقعي في السينما الجزائرية:

في أواخر القرن العشرين انتشر مفهوم الواقعية كثيرا في السينما التي صورت بعض الظواهر الاجتماعية والسياسية المعاصرة، مثل العشوائيات والمظاهرات و معاناة الطبقات الاجتماعية الكادحة ...الخ. هذا الاتجاه المتزايد إلى محاكاة الواقع كثيرا ما ينظر إليه باعتباره ميزة في حد ذاته، وهذا التصور ناتج عن اعتبار أن الفنان الذي يستنبط فنه من الواقع، وأن الفن يكون أفضل كلما كان متقارب مع الواقع.

الواقعية كلمة أو مفهوم يلج إلى ذهن الإنسان كلما عرض أمامه مضمون فني يصف الطبقات الفقيرة والمتوسطة بسلوك للشخصيات التي تتشابه مع ما يحدث في الواقع، ولكن هل يعني ذلك أن تصوير الطبقة البرجوازية يتنافى مع الواقعية حتى لو كان يعتمد على تفاصيل حياتية دقيقة، ثم هل تعني التفاصيل الدقيقة التي نراها في فيلم باهض الإنتاج يروي قصة رجل عصابات عاش فعلا خلال فترة زمنية معينة أن هذا الفيلم واقعي؟

إذن هناك فرق في محاكاة الواقع:

- النوع الأول يمكن تسميته بالمصداقية التي يجب أن تتوفر في العمل الفني حتى لو كان خياليا.
- النوع الثاني من محاكاة الواقع يحمل نوعا من الالتزام السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي و حتى الديني للشخصية الفنان حول الواقع الذي يقوم بتصويره، وغالبا ما يكون الانحياز إلى الطبقات والفئات الفقيرة و الكادحة[120].

حتى منتصف القرن التاسع عشر، لم تنشغل السينما بأهمية أن يكون الفن واقعيا. الشيء المهم كان ضرورة توفر مجموعة من القواعد التي تخلق الإحساس بصدق ما تراه وتسمعه.

يقول كاتب المسرح الشهير "بيتر بروك ": إذا كانت الرومانسية تمجد الخيال، فإن الواقعية أعلت من شأن البصر.

[120] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الاوربية، ترجمة امير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص12.

حيث إذا كانت الكلاسيكية ترى أن العالم أكثر منطقية ونظاما مما يبدو عليه، وإذا كانت الرومانسية ترى أن العالم أكثر عاطفية وإنسانية مما هو عليه، فإن الواقعية تحاول أن تبين حقيقة الحياة الإنسانية بدون مجاملات وبأكبر قدر ممكن من الموضوعية. لقد آمنت الواقعية بأن هناك حقيقة غير ذاتية وجاهدت ضد الانحياز الشخصي للفنان وضد المبالغة في العواطف، حيث طالبت الفنان عن التخلي عن ميوله الفكري والالتزام بتصوير الحقيقة بأكبر قدر من الدقة.

نرى في السينما الجزائرية مفهوم الواقعية بعدة ألوان إذ يعتبر فيلم "معركة الجزائر" فيلم واقعي تاريخي للمخرج" بونتي كورفو"، "مدام كوراج" للمخرج "مرزاق علواش".

2.5.2.2. ***الاتجاه الاجتماعي في السينما الجزائرية:***

من الواضح أن الاتجاه الاجتماعي للأفلام هو الاتجاه الغالب وتختلف داخله مستويات الأفلام، حيث أن هذا الاتجاه يعبر عن الفرد و علاقته بالمجتمع إذ أن المجتمع يؤثر في رأي الفنان وبناء فكره و شخصيته .

قد نرى اختلافا في مستوى هذا الاتجاه في الأفلام السينمائية و يعود ذلك إلى مدى ازدهار مجتمع الفنان فرقيه في شتى المجالات ينتج فنا راقيا، كما أن انعدام المستوى الطبيعي في المجال الثقافي و الاقتصادي و الحضاري في المجتمعات ينتج فنا بائسا و حزينا إذ يعتبر الفنان مرآتا لمجتمعه[121].

صورت السينما الجزائرية هذا الاتجاه في عدة أعمال فنية منها:" ميستا " للمخرج "كمال يعيش"، "الجارة" فيلم للمخرج" الغوثي بن ددوش" و فيلم "حورية" للمخرج "سيد علي مزيف".

[121] يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الابداع في الفن و الادب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص39

3.5.2.2. الاتجاه السياسي في السينما الجزائرية:

الفيلم السياسي هو الفيلم الذي يجعل من مشكلة الحرية والنظام السياسي موضوعه الأساسي فهذا العمل الفني يجسد مشاكل الشعب اتجاه السلطة و في نفس الوقت يحاول حل عقدة لسانه للدفاع عن حقوقه و المطالبة بها [122].

و كثيرا ما يحاول الفنان في أعماله تجاوز الخطوط الحمراء التي تفرضها السلطة السياسية و أيضا كثيرا ما منعت هذه الأعمال لتجاوزها هذه الخطوط فأصبح المخرج مجبرا على تغيير السيناريو و المونتاج و اللجوء إلى مخيلته للهروب من منع عرضه.

ومن الأفلام الجزائرية السياسية نجد: "باب الواد سيتي" للمخرج "مرزاق علواش" فيلم "زاد" الذي حاز على الأوسكار أفضل عمل أجنبي عام 1969، فيلم "خارج عن القانون" من إخراج "رشيد بوشارب".

خاتمة:

لقد مرت السينما الجزائرية بالعديد من المراحل منذ أن خلقت، فاختلفت توجهاتها و اتجاهاتها، فنجد أنها قد تقسمت إلى مراحل تاريخية، و تميزت كل مرحلة باتجاه خاص بارز، و ذلك بسبب الظروف التي كانت تعاش في تلك المرحلة. عرفت السينما الجزائرية قديما حيث قدمت أعمال جد مميزة لا زالت إلى يومنا هذا شاهدة على الازدهار الذي كانت تعرفه السينما الجزائرية آنذاك، ثم بعد ذلك دخلت صناعة السينما الجزائرية في سبات و تدن مستوى الإنتاج و أصبحت تعرض أفلام ركيكة المستوى، مما دفع المقيمين على هذا المجال فيما بعد بمحاولة إنعاش هذا المجال و قاموا بتحريك العجلة مما أعطانا أفلاما جيدة أصبحت تنافس الأفلام العالمية، إلا أن المشوار لا زال طويلا أمامهم للعالمية.

---

[122] ابراهيم العريس، الصورة و الواقع ، ص91

و بهذا فقد تفطن العام و الخاص إلى دور الدبلجة لهاته الأفلام، حيث تسمح دبلجة الأفلام بتعدي ذاك الحاجز و تسمح للفيلم بالانتقال إلى العالمية. و لكن و للتكلفة جد مرتفعة و غياب التكنولوجيا و عدم التحكم فيها فقد أثرت سلبا على إنتاجها. فلاحظنا بعض المحاولات التي يمكن إدراجها تحت خانة التجارب التجارية، حيث لا تصل إلى المستوى المطلوب، لغياب المختصين في الدبلجة. و لكن يجدر التنويه بأن مشوار الميل يبدأ بخطوة، مما جعلنا نتفاءل بغد واعد فيما يخص الدبلجة و السينما الجزائرية على سواء.

الفصل الثالث:

دبلجة الفيلم السينمائي الجزائري :

بين ندرة التجربة و آفاق الدبلجة

1.3. **المدونة:**

ما يجعل الأمر معقد في الجزائر، فيما يخص الدبلجة، غياب مؤسسات مهنية عمومية و خاصة تهتم بترجمة المادة السمعية، من أشرطة وثائقية و أفلام، بحيث قد يسمح ذلك و يمكن من تدعيم تدريس هذه المادة على مستوى الجامعات بالخبرات العملية.

فمع تنوع الإنتاج الجزائري من الأفلام السينمائية، سواء كان إنتاجا جزائريا محضا أو على شكل شراكات مع منتجين من الخارج، و النجاحات التي أصبح يحققها في المهرجانات العالمية و العربية، أصبح ما أحوجنا إلى هاته المؤسسات، التي ستقوم بنقل و إخراج الفيلم المحلي إلى العالمية. تعرض الأفلام السينمائية الجزائرية مسترجة في المهرجانات الدولية لتمكين المشاهد الهدف من فهم هذه الأخيرة، إلا أن الدبلجة ستساهم في نقل القيم الثقافية المحلية، خاصة بالنسبة للدول التي تفضل متابعة الأفلام مدبلجة بدلا من النسخة المسترجة.

و سنقوم في هذا الفصل بمعاينة فيلم ***أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد*** ***les portes du soleil Algérie pour toujours*** الذي كان له الصدى المحلي و الدولي، و سنتكلم عن العوائق التي قد يواجهها المدبلج إذا ما أراد دبلجة الأفلام الجزائرية إلى اللغات الأجنبية، فبذلك يكون تحليلنا على أساس أن لغة الانطلاق هي اللغة العربية- العامية- (اللهجة الجزائرية التي في حد ذاتها تشكل عائقا، سنتطرق إليه، في وجه المدبلج)، و الثقافة المصدر هي الثقافة الجزائرية، و التي تتجلى في العنصر الثقافي المحلي الجزائري، و سنتكلم عن الاستراتيجيات التي تسمح و تسهل هذا الانتقال، و سنقارن النسخة المدبلجة باللغة الفرنسية و النسخة الجزائرية- اللهجة الجزائرية.

و لعل أهم سبب في عدم وجود أفلام سينمائية مدبلجة كليا هو غياب المؤسسات المتخصصة في الدبلجة، بسبب غلاء تكلفة هذه التقنية، و أرجح أيضا، كون الانتاجات المشتركة، خاصة تلك

الفرانكوجزائرية، حيث نجد أن الطبيعة و البيئة هي جزائرية، و الأحداث تعكس خلفية و ثقافة جزائرية، إلا أن اللغة هي لغة ممتزجة بين اللغة العربية و اللغة الفرنسية، مما يسمح للمشاهد الذي يتكلم اللغة الفرنسية من مشاهدة الفيلم دون الحاجة إلى الدبلجة.

اللافتة التالية هي اللافتة التي عرضت للترويج للفيلم :



الفيلم *أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد،* يحكي قصة شاب جزائري من وحدات التدخل الخاصة، عاد من مهمة في فرنسا التي مكث بها طويلا، ليؤدي عملا جديدا بوطنه الأم، عبر التغلغل بين مجموعة إجرامية وإرهابية عابرة للقارات تخطط للقيام بعمل تدميري في الجزائر، قائد هذه العصابة متشبع بالأفكار المتطرفة التي تشبع بها من والديه اللذان ربياه على مبادئ المجموعة الإرهابية التي كانت تمارس الاغتيالات ضد الجزائريين إبان الاستعمار « Organisation Armé Secrète » « OAS » "المنظمة المسلحة السرية"، إلا أن وطنية البطل "جواد" الذي لعب دوره الممثل "زكريا رمضان" ورفقة عدة شخصيات أخرى آل دون نجاح هؤلاء بعد أن خطفوا وفدا ديبلوماسيا أجنبيا وساقوه إلى أعالي "سانتا كروز"، أين حسمت المعركة لأصحاب أبناء هاته الأرض الأوفياء. الفيلم لم يخلو من معاني الحب، الكراهية والانتقام، إضافة إلى تنويهه بأبناء الجزائر في المهجر، والعلاقات بين البشر سواء الأصدقاء أو الأقارب... كل هذا تجسد في هذا العمل الذي يستحق المشاهدة وعرض للجمهور في 18 مارس 2015، بقاعة ابن خلدون في الجزائر العاصمة، فقد تعذر عرضه في قاعات أخرى من ولايات الوطن لافتقار هاته الأخيرة إلى المعدات اللازمة لتقديم مثل هاته الأعمال على أحسن وجه.

صور فيلم أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد بتقنيات ذات جودة عالية، لم يخلو من لحظات القتال في الشوارع والمطاردات البوليسية في أزقة وهران وصولا إلى المعلم التاريخي "سانتا كروز" أين تنتهي الحكاية، المؤثرات وإخراج مشاهد المصارعة والقتال كانت على درجة من الإتقان لا تقل إقناعا وإثارة على تلك التي تقدمها لنا هوليوود. للوهلة الأولى يتبادر للمشاهد أنه يتابع إحدى أفلام الإثارة الأمريكية، الفيلم ينتمي إلى طابع الأكشن بامتياز، إذ لا تنقطع فيه الحركة و الإثارة طيلة وقت العرض، هذا النوع الذي لم تعرفه سابقا السينما الجزائرية رغم بعض المحاولات التي لا ترتقي إلى مستوى هذا الإنتاج الذي يمكن أن يصنف على أنه عالمي.

و تبدأ مشاهد الفيلم انطلاقا من "المنظمة السرية" التي أحياها مجددا "سليمان" ،يقوم بدوره الممثل "سليمان فيروز" ، الرجل الذي لا يمتلك قلبا ولا يحترم القانون، ويقتل الجزائريين بدون رحمة، وتساعده في ذلك يده اليمنى في القتل "سانيا" ، تقوم بدورها المغنية "لوري بيستا"، في خضم هذه الأحداث يظهر ، البطل "جواد" ، يقوم بدوره منتج الفيلم "زكريا رمضان"، ومن خلال مشاهد "الأكشن" يقوم بمقاومة هؤلاء القتلة حيث يقدم نفسه وروحه للجزائر.

الجدير بالذكر فقد عرض فيلم أبواب الشمس، الجزائر للأبد في أكثر من 200 قاعة سينمائية فرنسية، أبرزها قاعة "الشانزليزيه" بباريس وعروض في جميع قاعات السينما بـ"المغرب" و"مالي" و"السنغال" و"روسيا "وحتى "بولونيا".

« SYNOPSIS ET DÉTAILS :

Interdit aux moins de 12 ans

En ce cinquantième anniversaire de son indépendance, l'Algérie va être confrontée à une menace qui risque de rouvrir de profondes blessures. Un ennemi complote dans l'ombre et projette de déclencher des actions violentes sur le territoire algérien. L'OAS, l'ancienne organisation terroriste, renaît de ses cendres. L'association criminelle est dirigée par SLIMANE, un homme sans foi ni loi, animé par un profond désir de vengeance. SLIMANE va semer la terreur au sein de la société algérienne. Il est aidé en cela par la sulfureuse et impitoyable SANYA, son bras armé. Mais un homme va se dresser contre eux. Il s'appelle JAWED. Membre des services secrets, il infiltre

la bande de SLIMANE et va nous entraîner dans un tourbillon d'actions et d'émotions. Prêt à donner sa vie pour son pays, il va affronter les démons du passé »[123]

نبذة عن المخرج:

"جون جاك مينيو" Jean-Marc Minéo رياضي محترف، متخصص في الكونغ فو، بطل فرنسا ستة مرات، و بطل عالمي مرة واحدة. بدأ مشواره في مجال السينما من خلال بعض المشاركات الثانوية المحتشمة في بعض الأفلام الفرنسية. بعدما ما قام بإخراج فلمين قصيرين، قام بإخراج أول فيلم له سنة 2011 : Bangkok Fighter ، يحكي قصة انتقام تدور في العاصمة التايلاندية، حيث يقوم على إبراز الفنون القتالية.

في سنة 2015، عاد "جون جاك مينيو" خلف عدسة الكاميرا، ليسجل و يقم بإخراج فيلم أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد les portes du soleil Algérie pour toujours ، فيلم الحركات و الذي تدور أحداثه في الجزائر. ويشمل فريق التمثيل غير العادي المغنية "لوري Lorie"، و"سماعين Smaïn "الممثل الفكاهي والملاكم السابق "مايك تايسون Mike Tyson".

وهذا هو ثاني عمل فيلم جان-مارك مينيو" ضمن خانة الأكشن، و يعالج الموضوعين الذين لهما أهمية خاصة بالنسبة للمخرج، حيث يهتم بهما بشكل خاص في تجسيده لأفلامه، ألا وهما: العدل والفداء في سبيل الوطن.

حيث يريد البطل أن يدافع عن وطنه بأي ثمن، فكانت "لجان مارك مينيو"، الفرصة لتقديم الفيلم على الطريقة "الأمريكية" من خلال تنظيم وجود عميل سري جزائري الذي يحارب من أجل حفظ بلاده.

و لقد وقع الاختيار على مدينة وهران أين تجري أحداث الفيلم.

[123] Le résumé officiel du Film, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-223347/secrets-tournage/

وبالإضافة إلى ذلك، كان المخرج قد وجد أن الضوء في هذه المدينة مناسب جدا لرؤيته، زيادة على المناظر الطبيعية الخلابة التي أكد على ابرازها في الفيلم ، حيث جعل من المدينة "شخصية في حد ذاتها" حيث يقول :

« Une ville où l'on puisse croire qu'un homme seul pouvait en détenir tous les pouvoirs. C'est évidemment impossible à Alger. Oran est une station balnéaire à dimension humaine. On peut la traverser à pied »[124]

ومن بين من تأثر بهم ، "جان مارك مينيو" يوجد المخرج "توني سكوت Tony Scott" وخصوصا فيلمه "Man On fire" الذي حقق النجاحات و لا يزال يحقق ، حيث أثر فيه بشكل خاص على المستوى الجمالي و قدم فيلمه أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد كنوع من التكريم لهذا المخرج الذي انتحر في عام 2012.

وقد ساعده قسم الأمن الداخلي الجزائري في إنتاج الفيلم فسهر أعوان هذا القسم على توفير كل الشروط الأمنية لفريق العمل، حيث يصرح قائلا:

« Des militaires nous ont accompagnés, aidés et protégés avec bienveillance. La cascade en voiture a été tournée à côté d'une caserne. Normalement, on ne filme jamais de casernes en Algérie mais on nous a permis de le faire. Nous sentions que le film apportait quelque chose de positif »[125]

يعد فيلم أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد les portes du soleil Algérie pour toujours فيلما يندرج تحت قسم الأكشن و الحركات في السينما، إلا أنه ليس مجرد فيلم يروي

[124] http://www.allocine.fr/film/fichefilm-223347/secrets-tournage/

[125] http://www.allocine.fr/film/fichefilm-223347/secrets-tournage/

حكاية و ينتهي و تنتهي بذلك قصته، فهو يحمل بعض المعاني و الرسائل الصريحة و الضمنية، فأهم رسالة أراد المخرج و المنتج إيصالها إلى العالم هي أن الفكرة الخاطئة السائدة حول المغتربين الجزائريين في الخارج، بأنهم غير وطنيين و لا يحبون وطنهم الأم، حيث تدور القصة حول ذلك البطل الذي كان يعيش في فرنسا،و الذي أختير خصيصا للمهمة من طرف المخابرات الجزائرية، و ذلك لم يكن اعتباطا، فنرى في أول الفيلم أن هذا البطل لا يكون مهتما بالمهمة فيغلب على تصرفاته و كلامه الطيش، إلا أنه في الأخير يقدم النفس و النفيس في سبيل الوقوف في وجه العصابات التي تحاول تشويه صورة الجزائر.

كما نلاحظ أن معظم أحداث الفيلم تدور داخل ملهى ليلي، فمعظم العصابات الكبيرة تتردد على هاته الأماكن، فالقصة تشير إلى أن الإنسان باتجاهه إلى هذا النوع من الأماكن يصبح أكثر عرضة للخطر و للشبهات، بالإضافة إلى الفساد و الانحلال الخلقي.

كما نجد أن المرأة في القصة تلعب دورا مهما، فيوجد ثلاث شخصيات أساسية في القصة "الكولونيل" المرأة و "سانيا" و "لينا"، بالإضافة إلى دور الوزيرة الذي تجسده الممثلة "بهية راشدي"، و ذلك لأن المرأة في المجتمع الجزائري تلعب دورا مهما، وأنها تشغل مناصب هامة جدا في مؤسسات الدولة، و نعلم كلنا أننا كمجتمع يبقى يصنف داخل خانة المحافظ، فالأسرة الجزائرية كانت و لا زالت تؤمن بما يعرف بالعرف الاجتماعي، فلعل هاته الأدوار يمكنها أن تأثر على الفكرة السائدة لدى الجنس الذكري بأن المرأة يجب عليها اختيار وظيفتها حسب هاته الأعراف. فنجد هذه الرسالة الاجتماعية حول الجنس Gender ، ففيما يتعلق بنوع الجنس، يستخدم *أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد* فعالية "قوة الفتاة". فتقول "لينا" ما تفكر به مباشرة. فنراها قوية الشخصية تريد أن تتعلم فنون الدفاع عن النفس، مما يشد انتباه بطل القصة إليها و مما يدفعه إلى تغيير سلوكه.

و إذا ما نظرنا إلى نص الفيلم من المنظور التربوي، فيجب الفحص الدقيق و التنبه لأن وسائل الإعلام تميل إلى نقل رسائلهم في شكل من أشكال الترفيه، فالفيلم بالرغم من رسالة حب الوطنية إلا أنه و بطابع الأكشن الذي يغلب عليه، يبرز العديد من الجوانب المخفية من المجتمع الجزائري، ألا و هو عالم الإجرام و الفساد الأخلاقي، الأمر الذي يؤثر في المشاهد الجزائري و من الممكن أن ينفر منه بعض المشاهدين. و عن هذا التأثير يتكلم "كلنر" و "شير "Kellner " and Share":

"Individuals are often not aware that they are being educated and constructed by media culture, as its pedagogy is frequently invisible and unconscious. This situation calls for critical approaches that make us aware of how media construct meanings, influence and educate audiences, and impose their messages and values"[126]

" لا يدرك الأفراد في كثير من الأحيان أنهم يتلقون التعليم و يبنون أفكارهم من طرف ثقافة وسائل الإعلام، حيث تستعمل تعليمية تكون في كثير من الأحيان غير مرئية وغير واع بها. وهذا الأمر يتطلب اتخاذ الإجراءات الفورية التي تمكننا من معرفة كيف تكون وسائل الإعلام الأفكار والتأثير و كيف تثقف الجماهير، وتفرض رسائلها وقيمها"

تحتاج ترجمة الأفلام إلى كثير من الحنكة و الحكمة، و الاختيار بين التقريب و التغريب رهن بالهدف الذي يعتزم تحقيقه من الترجمة، و لابد للإنسان أن يهتم بما يدور حوله في العالم، فنراه يتابع كل جديد، نفس الأمر في ما يخص السينما فنرى الجيل الجديد يتابع بدقة كل جديد في السينما المحلية و العالمية. لكن ما يجب أن يحذر منه هو ذلك التأثير الذي تتركه السينما في عقول المشاهدين، فهذا الفن قد قفز من خانة الإعلام و الترفيه إلى خانة آلة التأثير و التغيير، و بذلك يجب على الترجمة أن لا تدنس قيم المشاهد و أخلاقه.

فالهدف إذن هو إنتاج ترجمة توصل الرسالة الغربية الغريبة و تحترم العقلية العربية المسلمة، ليس على مستوى الكلمة فحسب بل و على مستوى الصورة. و في الاتجاه الآخر، أي من الثقافة العربية إلى الغربية، سنتكلم بالأساس على الشحنة الثقافية، حيث يعتبر الإنسان الأوروبي – كون المدونة

126 Douglas Kellner and Jeff Share, Critical Media Literacy, Democracy, and the Reconstruction of Education, https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/2007_Kellner-Share-Steinberg%20and%20Macedo_ch1.pdf

دبلجت إلى اللغة الفرنسية- ليس معتادا على بعض الخصائص الثقافية في المجتمع الجزائري، و لكن بالعكس لن نتكلم عن التأثير السلبي ذلك بأن المجتمع الأوروبي يعتبر إجمالا مجتمعا لا يجوبه المحظور، فمثلا في فرنسا، البلد اللائيكي يتم عرض الأفلام دون رقابة أو حذف فيشار فقط في أول الفيلم إلى نوع الفيلم و إلى نوع الشريحة التي يلائمها، و يشار ذلك بالسن، فنجد كل الأفلام المعروضة تحمل علامة أسفل الشاشة على اليسار شكل دائرة تحمل السن المسموح لها بمتابعة الفيلم، و في هذا الفيلم الذي يدوم 1ساعة و نصف فهو ممنوع على الأطفال التي تقل سنهم على 12 سنة.

لم نستطع الحصول على اسم المؤسسة التي قامت بالدبلجة إلى اللغة الفرنسية، و بالتالي لم يكن من الممكن أن نعرف ما هي الشروط و القيود التي وضعها المنتجون لهاته المؤسسة، أو ما هي الأغراض التي كانوا يريدون الوصول إليها. و سوف نقوم بمحاولة لتحليل النسخة المدبلجة و إمكانية تطبيق الاستراتيجيات التي تكلمنا عنها في الفصل الثاني.

أما فيما يخص السيناريو، فلم يكن في استطاعتنا الحصول على النسخة الأصلية، و ذلك أولا لأن الفيلم كله باللهجة الجزائرية العامية (الدارجة) و كذلك لأنها غير متوفرة على الخط، و لقد قمنا بالاتصال بالوكالة الرسمية للفيلم المكلفة بالإعلام للحصول على نسخة من السيناريو، و أرفقنا في الملحقات نص الرسالة الإلكترونية التي أرسلناها للمكلف بالإعلام للمؤسسة المنتجة و الموزعة في الجزائر. و لقد فضلنا نسخ على شكل "دي في دي" كل من النسخة الأصلية للفيلم و النسخة المدبلجة.

بما أن الفيلم لا يعرف عادة إلا باسمه الأصلي و لا يتم تداول العنوان المترجم إلا في الكتابات النقدية و الصحافية، و بما أن الإنتاج كان مشتركا فرانكوجزائري، فالشركة المنتجة جزائرية و الإخراج فرنسي، ناهيك عن فريق العمل المختلط، فإن عنوان الفيلم و قبل إصدار الفيلم قد وزع بعنوان باللغة العربية و اللغة الفرنسية أيضا، فكان أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد les portes du soleil Algérie pour toujours.

و بذلك عند دبلجة الفيلم لم يكن هناك أي داع للتفكير في هذه النقطة، و جاءت ترجمة العنوان ترجمة حرفية، فنجد العنوان باللغة العربية في مدونات و المواقع العربية، و باللغة الفرنسية في المواقع التي تهتم بالنقد و السينما الفرنسية.

أما فيما يخص أسماء العلم في الفيلم، فبقيت كما هي حيث اعتمد النقل، و ذلك لإبقاء الشحنة الثقافية التي يحملها الاسم الجزائري، مثل "سليمان" "جواد" ، أما بالنسبة لاسم "سانيا" فلم يختر اعتباطا حيث نجده قريب حتى في الثقافة الجزائرية بالرغم من أنه فرنسي.

من المستحيل تحقيق 100% من المزامنة في حركات الشفاه لأن اللغات تختلف فيما بينها في أنماط التعبير، حتى بالنسبة للغات التي تنتمي إلى نفس اللغة. لا يحس المشاهدون بالخلل الصغير في مزامنة حركات الشفاه، خاصة في المشاهد البعيدة. و هناك بعض العوامل التي تساعد على عدم ملاحظة المشاهدين لهاته الاختلالات في مزامنة حركات الشفاه: كالضوء الضعيف، الحركات المصاحبة بالضجيج، الموسيقى، زاوية الكاميرا، نوع التصوير، المشاهد الدراماتيكية حيث يركز المشاهد على الأحاسيس المعبرة في المشهد و لا ينتبه إلى حركات الشفاه.

و بما أن الفيلم عمل مشترك هناك بعض المشاهد التي عرضت في النسخة الأصلية و النسخة المدبلجة باللغة الفرنسية، و ذلك لأن الممثلة التي تقوم بالدور لا تتكلم اللغة العربية و بالتالي كان من المحتم التكلم باللغة الفرنسية. و لعل أيضا كون الشعب الجزائري كله تقريبا له خلفية معتبرة في هاته اللغة، أي أن المشهد لا يعرقل فهمه للقصة.

و ساعدت التراكيب في اللهجة الجزائرية العامة التي توجد بها العديد من الكلمات المشتقة من اللغة الفرنسية على تحقيق المزامنة في حركات الشفاه.

مثال:

الإطار: عند دخول" جواد" إلى النادي الليلي و لقاءه بمديره يسأله هذا الأخير

النص المصدر:

المعلم : خدمت في بواطا .

جواد: بواطا، لا، jamais

النص الهدف:

Patron : déjà bossé dans une boite?

Djawed : boite de nuit, jamais

إن احترام السجل اللغوي يفرض استعمال Registre Familier في اللغة الفرنسية مقابلا للغة العامية الجزائرية، و ذلك لتجسيد الأحاسيس كالكره و عدم الاحترام ، اللذان يرافقان خاصة العصابات و الأوساط الإجرامية.

مثال:

الإطار: لما يتقدم "جواد" لطلب العمل

النص الأصلي:

البواب 1: علاه قالولك تشغيل الشباب هنا ؟

جواد: نغسل الماعن و ماعليش.

البواب 2: ههه، Femme de ménage

جواد: ça me dérange pas, c'est pareil ، ماعليش

النص الهدف:

Portier1 : tu me prends pour pôle d'emploi.

Djawed : je préfère le ménage.

Portier 2 : Une femme de ménage !

Djawad : c'est ça, comme vous voulez.

بغض النظر على المزامنة و تغيير النص الأصلي بالرغم من أنه و في أول الأمر كان باللغة الفرنسية، نلاحظ أن هناك معنى ضمني بأن أصحاب النفوذ و المال لا يحترمون المهن البسيطة و بالتالي السخرية من الناس التي تشتغل في هذا النوع من العمل، ففي النص المصدر نجد أن جواد لا يجد حلا من غير غسل الأواني فيرد بـ " نغسل الماعن و ماعليش" أي المهم أريد عملا مهما كانت طبيعته، و إن كان ينقص من قدري كرجل، أما في الدبلجة عندما يرد بـ " je préfère le ménage" بمعنى التفضيل، فأن الدبلجة لا تنقل مفهوم الإنسان المجبور على إيجاد عمل بل سيفهم المشاهد الفرنسي أن جواد هو من فضل أن يقوم بذلك العمل.

غيرت كلمة "الماعن" بـ "ménage " لتحقيق المطابقة في حركات الشفاه، و كذلك غير جواب جواد الذي في الأصل كان باللغة الفرنسية، وذلك لأنه أضاف "ماعليش" في الأخير مما اضطر المدبلج إلى تغيير كل الجملة، فاستبدلها بـ "comme vous voulez" (الميم في "ماعليش" و "m" في comme).

و في نفس الإطار و بعد قبول جواد في العمل و اتجاهه للالتحاق بمنصبه الجديد

النص المصدر:

البواب 3 : شفتو كيش داير؟ تقول 106

النص الهدف:

Portier3 : t'as vu sa dégaine ? On dirait une tarlouze.

في النص الأصلي يسخر الرجال الثلاثة من جواد و يصفونه بأنه شاذ جنسيا (106) و ذلك لأن المجتمع الجزائري يزدري هذا النوع من الأشخاص، أما في اللغة الهدف فالمعنى الأول لكلمة " tarlouze" فهو الشخص الذي ليس له الشجاعة الكافية، و ذلك لأن المجتمع الفرنسي يعترف بالشذوذ الجنسي كحالة مدنية و يسمح لهم بالعيش و الإعلان و الزواج. فذلك الشعور بالقرف في اللغة المصدر يلطف في اللغة الهدف و يتجه المدبلج نحو نقص الشجاعة بدلا من الشذوذ.

إلا أنه تخللت بعض المشاهد في الفيلم أين كان واجبا استعمال اللغة العربية الأكاديمية، و ذلك لما يقتضيه المشهد من إظهار الاحترام.

مثال:

الإطار: "سانيا" عند الطبيب النفسي.

النص الأصلي:

Sania : Pardonner moi mon père, parce que j'ai péché.

Le docteur : Mais je suis psychiatre, je ne suis pas curé, mademoiselle.

و يستمر الحوار إلى حين خروج "سانيا "من عنده.

استلزم المشهد استعمال اللغة الرسمية و ذلك لأن وسط الطبيب النفسي يستدعي أن الأشخاص الذين يقومون بزيارة هذا النوع من المختصين يكونون مثقفين و على قدر من الوعي، فيمثلون طبقة من المجتمع تعاني مشاكل نفسية و في نفس الوقت واعية لضرورة حل هاته المشاكل النفسية عند المختصين، كما أن الديكور ساعد حيث يبين الأثاث المستعمل داخل قاعة المعاينة

بأن الوسط يخفي وراءه طبقة مجتمعية رفيعة و بالتالي فأن اللغة الرسمية هي الأنسب. و يظهر نفس الحوار في النسخة الأصلية و النسخة المدبلجة كله باللغة الفرنسية لأن الممثلة التي تؤدي دور سانيا هي مغنية فرنسية لا تعرف اللغة العربية أولا، و ثانيا للإشارة بأن المجتمع الجزائري يستعمل اللغة الفرنسية عندما يتعلق الأمر بالأوساط المثقفة لأنها تعتبر لغة بريستيج، كزيارة الطبيب مثلا، فقلما نجد طبيبا في مجتمعنا الجزائري يتكلم مع المريض خلال معاينته حول مرضه باللغة العربية أو حتى العامية، ذلك بسبب ما يتلقاه الطبيب في الجامعة و الذي يكون باللغة الفرنسية المحضة.

أما فيما يخص الاستحقار الضمني الذي يتضمنه كلام سانيا مع الطبيب، فذلك بسبب الدور الذي تؤديه، فهي تلعب دور الفتاة التي لا تعرف معنى الآداب و الأخلاق، و بذلك و مع استعمال اللغة الرسمية، إلا أنها لا تستطيع إخفاء عنصر الاستحقار الذي تكنه للناس و خاصة الرجال منهم، بسبب ما عاشته في طفولتها.

و المثال الثاني :

الإطار: أوامر الوزيرة فيما يخص التجهيزات الأمنية المعدة لاستقبال الوفد الأجنبي الذي سيزور الجزائر.

النص الأصلي:

الوزيرة: مرحبا بكم. استدعيتكم باش نحضر زيارة الوفد الأجنبي لبلادنا، لازم كل الشروط الأساسية تكون متوفرة، على خاطر ثقافة بلادنا مهمة و أساسية، و على هذا نطلب منكم باش تكونوا نتوما و المصالح الأمنية و كل الجهات المعنية في المستوى المطلوب.

المسؤول عن الأمن: إن شاء الله

الوزيرة: شكرا.

النص الهدف:

Ministre : Bonjour Messieurs. Si je vous ai convoquer, c'est pour organiser la visite de la délégation étrangère prévu dans les prochains jours à Oran, il va s'en dire qu'elle va se passer dans les meilleures conditions possibles et il en va de l'image de notre pays, pour cette raison, je vous demande à vous et à l'ensemble de vos équipes ainsi bien évidement qu'aux services de sécurités d'être à la hauteur de l'évènement.

Responsable de sécurité : Compter sur nous.

Ministre : Merci Messieurs.

استعمل السجل الرسمي في كلا النصيين (النص المصدر بالعامية الجزائرية، لكن الوزيرة استعملت بعض العبارات باللغة الفصحى) و ذلك لما تستدعيه بروتوكولات المؤسسات الرسمية في كلا البلدين. و لكن في النص الجزائري نجد عبارات الترحيب و ذلك راجع للخلفية العربية فيرحبون من يطرق بابهم، أما في النص الفرنسي فيقابلها "Bonjour " بسيط فمن المعروف عن الإنسان العربي بالفطرة خصال الكرم و الترحيب، الأمر الذي يكون غريبا بالنسبة للفرنسي فاكتفى المدبلج بـ "صباح الخير" فقط كون الإنسان الفرنسي معروف عنه البعد في معاملاته الإنسانية، حيث نجد بعض التصرفات في المجتمع الجزائري كونه مجتمع مسلم، قد لا يتقبلها المجتمع الفرنسي، و أضاف كلمة "Messieurs " لتحقيق التزامن من حركات الشفاه لتعويض كلمة "بكم"، فكلا الحرفين "الباء" و "M" حرف شفوي (شفتاني).

و نفس الشيء بالنسبة لعبارة "إن شاء الله" فاعتمد المدبلج تكييفها ذلك أنه من المستحيل للمشاهد الفرنسي أن يتقبل هذه العبارة، فأولا و باعتبار الدولة الفرنسية دولة لائيكية، فيتجه المجتمع

الفرنسي أن يكون إنسانا ماديا يعترف بالملموس، فبالنسبة له لا يجب على الإنسان أن يترك مصيره مجهولا، و ثانيا خاصة ما يعرفه العالم من تكالب على الإسلام، فأصبح المشاهد الفرنسي خاصة و غير المسلم عامة يرفض و يعرض كل ما له علاقة بمفهوم الإسلام، فاختار المدبلج" Compter sur nous" و ذلك لتحقيق نسبة من مزامنة حركات الشفاه (حرف اللام في كلمة الله و "n" في كلمة "nous "، و في عدد المقاطع الصوتية).

في معظم الدبلجة في هذا الحوار اعتمد التكييف الحر عند الترجمة، و ساعدت وضعية الكاميرا في إظهار اللقطة بعيدة، و خلال كلامها تلتقط الكاميرا صورا أخرى كعرض صورة رئيس الدولة عند قولها " ثقافة بلادنا مهمة و أساسية" ، مما سمح للمدبلج بإضافة بعض الكلمات التي لا توجد في النص الأصلي دون التقيد بحركات الشفاه، إلا في كلمتي "باش" أين تركز الكاميرا على الوزيرة و التي عوضها بـ " ainsi" (نفس المد في الألف في "باش" و "ain" في "ainsi ") و "بلادنا" و التي عوضت بالمدينة "Oran"، فتحققت المزامنة الجيدة، و بالتالي إعطاء الانطباع بأن الوزيرة تتكلم باللغة الفرنسية.

كما ذكر سابقا، فإن المترجم يميل إلى جعل الفيلم مسليا أكثر للجمهور الفرنسي عن طريق التكييف أو التقريب وعن طريق إضافة بعض الكلمات أو الحوارات التي في الواقع لا توجد في السيناريو الأصلي. هذا بسبب إما تفضيل المترجم الخاص أو طلب المؤسسة المسؤولة من المترجم القيام بذلك. في كلتا الحالتين، فإن كلا من المترجم والمؤسسة يخضعان لمعايير الثقافة الهدف.

فيما يتعلق بالعنصر الثقافي، فيتميز المجتمع الجزائري عن نظيره الفرنسي كثيرا، مما يشكل عقبة كبيرة بالنسبة للمترجم و في بعض الأحيان فانه يضيع تلك الشحنة الثقافية عند الترجمة، كمثال على ذلك:

الإطار: "سانيا" تضرب مدير الملهى الليلي، وجواد يقدم له المساعدة بعد أن كسر أنفه.

النص المصدر:

جواد: كارتيلاج راه عندك مقطع صاحبي، خليني ندبر راسي.

المدير: غير بالعقل، j'ai mal. تعرف؟طبيب نتا؟

جواد: شويا

جواد: لوكان غي كملت قرايتي نتاع ميدسين.

النص الهدف:

Djawed : vous avez le cartilage du nez qui s'est déplacé.

Patron : doucement mec j'ai mal. Hey, t'es toubib ?

Djawed : un peu

Djawed : j'aurai du peut être terminé médecine.

في المجتمع الجزائري لدينا تلك الفكرة بأن كل شخص يعرف شيئا عن الطب يمكن له أن يصبح طبيبا و هذا ما يتجلى عند سؤال المدير لجواد، فيجب على المترجم أن يكون على دراية بعقلية المجتمع الجزائري لكي يميز ذلك، و كذلك عندما قال له جواد لو أنني أنهيت دراستي في الطب، أي أنه لا يشترط الكثير فيجب معرفة بعض الأمور فقط لكي يستطيع الإنسان أن يصبح طبيبا. في الدبلجة و بالرغم من أن النص لم يتغير كثيرا إلا أن هذه الفكرة الضمنية غير موجودة، فيصور المشهد شخصا يساعد شخصا آخر، و ذلك بسبب أن المشاهد الفرنسي معتاد على هذا النوع من التصرفات في الأفلام الأمريكية خاصة، حيث يكون البطل شخصا يعرف كيف يداوي نفسه بنفسه، خاصة في أفلام الأكشن.

كذلك بالنسبة لكلمة "صاحبي" التي لا توجد في الدبلجة، ففي المجتمعات الأوروبية الصحبة و الصداقة هي تلك التي تدوم فترة طويلة، أما في المجتمع الجزائري فمن الشائع جدا بمجرد أن يساعد شخصا آخر فيعتبره صديقا له، تكريما لمعروفه أو شفقة منه على الشخص الضعيف الذي يحتاج المساعدة، و بذلك الدبلجة ضيعت هاتين القيمتين الخاصتين بالمجتمع الجزائري، و لكن في نفس الوقت لا تعتبر مهمة بالنسبة للمشاهد الفرنسي. و ذلك ما جعل المدبلج يبقي على النص المصدر كما هو.

بالنسبة للعناصر الفكاهية، و باعتبارها هذا الفيلم أول تجربة في هذا النوع من الأفلام ألا و هو الأكشن، فنجد أن السيناريو ينقصه الخبرة، فهناك بعض المشاهد التي نجدها بدون جدوى في الحبكة بل صورت لمجرد التصوير، فمثلا مشهد "مايك تايزن "Mike Tyson قد يتساءل المشاهد بعد انتهاء الفيلم من الهدف من إدخال الملاكم العالمي في الفيلم لمدة دقيقتين و من بعد اختفاءه من الفيلم، فغير الدعاية للفيلم لم يكن له أية نفع، و بالنسبة للشخصيات الثلاثة التي ينتفض جواد ضدها في الملهى و التي تسبب له الكثير من المشاكل، فيتم التخلص منهم بطريقة غير مبنية، فيخرجون من الفيلم بطريقة فجائية.

و الفكاهة باللهجة الوهرانية تدفع المشاهد الجزائري إلى الاستمتاع أكثر، فمن المعروف عن الشخص الوهراني حبه للمرح و حبه للمغامرة و في نفس الوقت حبه لوطنه و مدينته، مما ناسب دور جواد، الشخص الذي لا يبالي بالالتزام في الحياة و في نفس الوقت الغيور على وطنه، و اشتهرت الفكاهة في مدينة وهران من خلال الأعمال التي حققت العديد من النجاحات داخل الوطن و خارجه، أما في الدبلجة يضيع هذا العنصر، فنجد اللغة الفرنسية لا تتميز بأية نبرة خاصة بجهة معينة من فرنسا، بل فقط لغة فرنسية ذات سجل عادي و سوقي في بعض المشاهد.

ما يجعل من الصعب التكلم على الخصائص اللغوية في النص المصدر هو كوننا نتعامل مع اللغة العامية، حيث تعتبر لهجة غير مقيدة بقواعد تضبطها، و هي تتغير من ولاية إلى ولاية، بل أكثر من ذلك فداخل الولاية نجد كل مجموعة تستعمل مفرداتها الخاصة.

حاولنا اختيار بعض الأمثلة التي تحمل في طياتها خاصة الشحنة الثقافية، أما فيما يخص الرقابة، فالمترجم لم يجد أية قيود ذلك أن السلطات الفرنسية لا تفرض أية قيود أو رقابة على عرض الأفلام سواءا في السينما أو التلفاز إلا تحديد السن القانونية التي تسمح للمشاهد بمتابعة الفيلم، فكان حرا فيما يخص هذا الجانب.

العكس تماما في النص المصدر، فالفيلم و بالرغم من أنه حقق نجاحا معتبرا، فمن المستحيل أن يعرض على التلفاز الجزائري دون الخضوع للرقابة، فمسبقا كنا نتكلم عن فرض الرقابة على الأفلام الأجنبية إلى أن أصبحنا نتكلم عن الرقابة في الأفلام الجزائرية، و لعل السبب الرئيسي وراء ذلك كون المنتجين و صانعي الأفلام إما يعيشون في الخارج أو يكونوا متأثرين بالثقافة الغربية، فنلاحظ أن السينما الجزائرية مؤخرا أصبحت تعالج مواضيع كانت تعتبر في وقت مضى محظورة و محرمة في المجتمع الجزائري. إلا أنها حكر على قاعات السينما، الأمر الذي قد يؤدي إلى عزوف المشاهد الجزائري عن متابعة الأفلام المحلية.

تجلت اللهجة الفردية و التي تعد مشكلا كبيرا بالنسبة للمترجم، و التي للأسف، يتم الاستغناء عنها عموما من طرف المترجم عند قيامه بدبلجة السيناريو، فنجد بعض الشخصيات في الفيلم لها طريقة خاصة في نطق اللغة الفرنسية و هي طريقة خاصة بالإنسان المغاربي عندما يتكلم اللغة الفرنسية، و التي تحمل في طياتها دلالة بأن هذا الانسان مغفل، و بالذات تم تصوير البواب الذي يقوم بخلق المشاكل لجواد في الملهى الليلي بأمر من سليمان رئيس العصابة بهاته الصفة، و نراه يتكلم اللغة الفرنسية بتلك النبرة، الأمر الذي يختلف عندما يتعلق بالشخصية الأساسية بكل الفيلم و كذا مدير الملهى، فكلا الشخصيتين لا يناسبهما أن يصورا كمغفلين. يمكن ملاحظة نفس الشيء

في النسخة المدبلجة لأن هاته المشاهد صورت باللغة الفرنسية في بادئ الأمر في النسخة الأصلية مما استدعى تركها كما هي، فلا حاجة لإعادة تسجيلها.

فيما يخص الكلمات البذيئة فنجدها تتكرر في الفيلم، حيث تدور وقائع القصة داخل وسط العصابات و الملاهي، مما يساعد على استعمال هذا النوع من المفردات، إلا أننا استأثرنا عدم ذكرها لأنها قد تخدش شعور القارئ. فنجدها في النسخة الأصلية تحمل الطابع المحلي لمدينة وهران و كذلك نجدها في النسخة المترجمة.

الأغاني هي عادة أجزاء مهمة من الأفلام. وغالبا ما ترتبط بطبيعتها مع المشاهد في الفيلم حيث تدعم العنصر البصري في الفيلم. لذلك، يجب إعطاء عناية خاصة في ترجمتها. ينبغي الحفاظ على المحتوى والإيقاع والقافية لجعلها تظهر ذات نغمة جيدة لا تنسى.

في فيلم أبواب الشمس- الجزائر إلى الأبد les portes du soleil Algérie pour toujours ، كل الاغاني التي وردت في النسخة الاصلية لم تترجم او تدبلج، و تنوعت بين الأغاني المحلية الجزائرية بما تحمله من معاني و خصائص جزائرية من حيث الايقاع و الكلمات، و بعض المقاطع من الموسيقى الغربية التي عموما كانت ترافق مشاهد الرقص في الملهى الليلي، أما بالنسبة لأغنية الجينيريك فقدمت باللغة الإنجليزية في كلتا النسختين، أدتها المغنية الفرنسية لوري التي تلعب دور سانيا في الفيلم.

لقد كان من الصعب جدا اختيار فيلما جزائريا للدراسة في المدونة، ذلك لندرة النسخ المدبلجة للأفلام الجزائرية، فالوحيد الذي استطعنا الحصول عليه هو هذا الفيلم الذي قمنا بدراسته، و ما زاد الطين بلة ان الفيلم يندرج ضمن الاكشن أي الحوار لا يكون باللغة الاكاديمية، فمثلا لو وجدنا فيلما تاريخيا مدبلج الى لغة أجنبية لكان اسهل لان هذا النوع يتطلب استعمال اللغة الرسمية لقص الحقائق.

فحاولنا تحليل النسخة المدبلجة التي نجدها لا تختلف كثيرا عن النص الأصلي، و ما ساعد الشركة المدبلجة هو ان السيناريو في أول الأمر كان بالفرنسية، فمجمل الفيلم تراكيب الحوار لا يبتعد كثيرا على تراكيب الجملة الفرنسية مما سهل عمل المدبلج، ووجود الحوارات التي تدور باللغة الفرنسية كون بعض الممثلين المشاركين لا يتكلمون اللغة العربية.

الخاتمة:

إن الترجمة السمعية البصرية مجال جد واسع و شاسع و يعتبر مجالا فتيا مقارنة مع الدراسات الترجمية الأخرى، فالخائض في هذا المجال يحتاج إلى الجهد و الوقت للتمكن من استيعاب مكنوناته، و الوقوف على جميع الإشكاليات التي يواجهها المترجم من قواعد و أسس نظرية و تطبيقية.

و من البديهي جدا أن تشكل وسائل الاعلام العصرية المنبر الذي من خلاله تنشر الثقافة و الأيديولوجيات للبلد الذي تنتمي إليه، و تكون مرتبطة كذلك، بالمواقف و السياسات العامة لهذه البلدان.

تشمل وسائل الإعلام كلا من السينما و التلفزيون و الإذاعة، و الصحافة أيضا، فقد عرفت هذه الوسائل تطورا كبيرا في فعالية خطابها، و عرفت كذلك تزايدا كبيرا في شدة و قوة تأثير هذا الخطاب بفضل علاقتها التي توطدت مع التكنولوجيا و التحكم في تقنيتها و تحميلها بالرسائل غير المنطوقة من جهة، و عند ارتباطها الإستراتيجي بالعلوم الإنسانية من جهة ثانية: فباستعمالها التاريخ تكتسب المصداقية العلمية، و استغلالها للسوسيولوجيا يمنحها القبول الاجتماعي، وتوظيفها لعلم النفس (التحليل النفسي على وجه الخصوص) يهديها مفاتيح اللاشعور الجمعي لجماهير المتفرجين.

و فرضت الأفلام الأجنبية نفسها في العالم العربي عامة و الجزائر خاصة، و ذلك بسبب غياب إنتاج محلي عالي الجودة ينافس السينما العالمية، و يرتقي بالسينما الجزائرية إلى العالمية. ظهرت دبلجة الأفلام السينمائية لسد تلك الحاجة في المجتمع للترفيه، فقمنا في بحثنا هذا بمعاينة الصعوبات و التحديات التي تفرضها هذه التقنية في وجه المترجم، حيث يضيع ما بين النسخة الأصلية و الثقافة المصاحبة لها و النسخة المدبلجة المترجمة و الثقافة المقابلة لها، فيجد نفسه ما بين النقل الحرفي بغية تحقيق عنصر الأمانة، و التحديات التي يفرضها الجانب التقني للدبلجة (خاصة فيما يتعلق بالمزامنة لحركات الشفاه) فيلجأ إلى التكييف الذي قد يؤدي به إلى تضييع النص اللساني الأصلي، و بذلك خلصنا إلى بعض الاستنتاجات فيما يخص هذا الأمر:

- المترجم مطالب بالإلمام بمختلف الجوانب التقنية المستعملة في الترجمة السمعية البصرية.

- استعمال كل من التقريب و التغريب، فيجب على المترجم أن يعرف متى يختار و يفضل واحدة على الأخرى حسب ما يتطلبه المشهد.

- عدم التنصل من هويته و شخصيته، فيكيف ما يدعو لذلك و يمتنع عن نقل ما يخالف معتقدات المجتمع الجزائري، وبحكم أن الدولة تتبع سياسة الرقابة مما يساعد على حذف كل ما يخل بالأخلاق الدينية و التعاليم الإسلامية، فالانفتاح على العالم لا يعني أبدا الانسلاخ عن الجلدة و نكران الأصول و الهوية الثقافية و الدينية و الاجتماعية.

و لتجنب الوقوع في مشكل العواقب السلبية للعولمة على المجتمع المتلقي للسلعة الأجنبية من خلال ما تعرِضُه الأفلام، فالكل يعلم أن الأفلام السينمائية تعدت الترفيه و أصبحت تصنف في خانة آلة التأثير و التغيير، يمكن تلخيص بعض المقترحات فيما يخص السينما و استيرادها:

- حتمية و استعجاليه امتلاك الإنتاج العربي السينمائي و امتلاكه، الذي يزال لا يضاهي الفن العالمي لا في التقنيات و لا في المواضيع المطروحة.

- تنويع الإنتاج و الاهتمام بأفلام الأطفال، مما قد يساهم و يساعد على غرس القيم العربية و الإسلامية، خاصة في الطفل الذي سيصبح بدوره فردا له تأثيره في محيطه و في المجتمع، و بالتالي القضاء على ظواهر الانحلال الخلقي التي أصبحت تفتك بالشباب العربي.

- تحديد السن المسموح به في الأفلام، و يمكن الاستفادة من التجارب الغربية في هذا الجانب، مما يساعد الآباء في تربية أولادهم و إبعادهم عن الأفلام السينمائية التي لا تناسب أعمارهم، و ذلك بحكم أن الطفل هو الأكثر عرضة للتأثر.

أما فيما يخص تعليمية النص السمعي البصري، فيمكننا إيراد بعض المقترحات:

- إدراج تعليم الترجمة السمعية البصرية ضمن البرنامج التعليمي في الجامعات الجزائرية و العربية، من خلال مقاييس يدرس فيها هذا النوع من الترجمة المتخصصة، و تكوين الأساتذة لكي يستطيعوا تعليمها.

- اقتراح تكوين و تحديث وسائل تعليمية تتماشى مع تكنولوجيات الترجمة السمعية البصرية.

- الاهتمام باللهجة الجزائرية كوحدة لسانية لغوية و محاولة تأطيرها و لما لا تقييدها بوضع بعض الاسس و القواعد.

في خضم التجربة الجديدة التي يعرفها الوطن العربي فيما يخص دبلجة الأعمال الدرامية باللهجات المحلية، نستشهد بالتجربة المغربية مع قناة 2M و التجربة التونسية مع قناة Nessma TV و التجربة الجزائرية مع قناة الشروق TV ، مما يدفع إلى التفاؤل فيما يخص مستقبل الدبلجة، إلاّ أنه ما يزال يوجد بعض النقاد الذين لا يزالون ينددون بصعوبة اللهجة المغاربية و لقد ذهبوا إلى أن يطالبوا بسترجة اللهجة المغاربية و إن كانت بالعربية؛ ففي ظل كل هذا، يظل مستوى الدبلجة يدعو للتساؤل و يستدعي الشروع في التخطيط لتأطير هذا المجال.

و في الأخير يمكن القول بأنه و إذا أردنا النهوض بالدبلجة، وجعلها تزدهر وتتطور في المجال السمعي البصري، يجب أن توسع البحوث و الدراسات المتخصصة، وذلك لرصد معالمها و تبيان مكنوناتها وتحديد خصائصها.

نتمنى أننا قد وفقنا و لو بالقدر الضئيل في معالجة هذه الإشكالية و التي تحتاج إلى المزيد من البحث و الدراسة.

الملحق

أدناه، أرفقنا نص البريد الالكتروني الذي قمنا بإرساله الى المكلف بالإعلام ، الخاص بالشركة المنتجة و الموزعة، رغبة منا في الحصول على السيناريو الأصلي للفيلم، الأمر الذي تعذر علينا لعدم تلقينا اية إجابة من طرف المسؤول عن الإعلام.

From : khadidjabousmaha@gmail.com

To: guerrar.contact@gmail.com

Bonsoir,
Je me présente: je suis Bousmaha Khadidja; inscrite en magister à l'Université de Ahmed Ben Bella 1 d'Oran, je suis en ce moment en train de préparer mon mémoire de magister, et j'ai choisi de travailler sur le thème du doublage dans le cinéma algérien. Et j'ai choisi votre film comme prototype. Et vous avez présenté le film avec la VO et VF, donc, si c'est possible de m'orienter sur la boite qui a fait le doublage, et est-ce que c'est possible que je puisse avoir une copie du scénario/Script du film. Merci.
Je reste à votre disposition, pour toutes informations.
Cordialement.
Voilà mes coordonnées
BOUSMAHA Khadidja
Chercheur – Univ Ahmed Ben bella1, Es-senia
Tel : 0540 34 63 43

سرد المصطلحات

فرنسي	عربي
Audiovisual Translation/ Tranduction Audiovisuelle	ترجمة سمعية بصرية
Intralingual Translation	ترجمة في اللغة الواحدة
Iterlingual Translation	ترجمة من لغة إلى أخرى
Traduction Intersémiotique	ترجمة من نظام سيميائي إلى نظام سيميائي آخر
Traduction filmique	الترجمة السينمائية
Traduction culturelle	الترجمة الثقافية
Traductologie	الدراسات الترجمية
Doublage	الدبلجة
Sous-titrage	السترجة
Voice over	الترجمة الفوقية

Censure	الرقابة
Media	وسائل الإعلام
Effets sonores	المؤثرات الصوتية
Effets spéciaux	المؤثرات الخاصة
Tradaptation	التركفة
Télétexte	التيليتاكس
foreignization	التغريب
Personnages	الشخصيات
Adaptation	التكييف

مكتبة البحث

المعاجم و القواميس:

- عكاشة، د. ثروت، موسوعة تاريخ الفن، (الفن المصري) الجزء 1، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1976.
- ماري-تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ، ترجمة فائز بشور.
- مرسي، أحمد كامل. وهبة مجدي، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973.

المراجع العربية:

- الحديدي منى ، سلوى إمام، الفيلم التسجيلي ،اتجاهاته و استخداماته في السينما و التلفزيون ،دار الفكر العربي ،القاهرة ، 2002.
- شوقي جلال، الترجمة في العالم العربي: الواقع و التحدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.
- علي عزيز بلال، الفيلم التسجيلي التلفزيوني من الفكرة إلى الشاشة ، الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، 2013.
- الكسان جان، السينما في الوطن العربي، دار المعرفة، الكويت، 1982.
- يوسف يوسف، موضوعات الفيلم الوثائقي العراقي، المؤسسة العامة لسينما والمسرح، د ط، بغداد، 1983.

المراجع المترجمة:

- آرثر نايت ، قصة السينما في العالم، تر. سعد الدين توفيق، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

- سوريو إتين ، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

- فورست هاردي، السينما التسجيلية عند جرير سون، تر. صالح التهامي، دارا لمصرية للتأليف و الترجمة، القاهرة، 1965

- لودرير ماريان ، الترجمة اليوم و النموذج التأويلي، تر. نادية حفيز ، دار هومه ، الجزائر، 2008.

المقالات الصادرة في المجلات و الدوريات:

- بن وناس كمال ، الدبلجة و العنونة في السينما، مجلة الحياة الثقافية، مطبعة أوربيس، تونس، العدد 189، جانفي 2008.

- بنور عبد الرزاق، استراتيجيات المداورة في دبلجة الصور المتحركة، مجلة المترجم، العدد 17، يناير-جوان 2008.

- التيجاني حلومة ، حدود الترجمة السمعية البصرية، مجلة المترجم، العدد 17، يناير-جوان 2008.

- دباش عبد الحميد ، السينما و الترجمة السمعية البصرية- خطاب متعدد الروامز، مجلة المترجم، العدد 17، يناير-جوان 2008.

- طاهر نوال، أبو كاليبتو و حدود الدبلجة النصية، مجلة المترجم، العدد 17، يناير-جوان 2008.

الرسائل الأكاديمية:

- منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2013/2012
- بمحاج بغداد زين العابدين، الأثر الأيديولوجي في ترجمة الريبورتاج المتلفز الجزائر، 1990_2000 نموذجا، رسالة ماجستير في الترجمة ، جامعة وهران،2013.
- تهاني بوكرزازة، من المسموع إلى المقروء في ترجمة برنامج وثائقي من الفرنسية إلى العربية، عنونة حلقة من البرنامج Question à la une أنموذجا، رسالة ماجستير في الترجمة، جامعة قسنطينة، 2009.
- سيب إبراهيم ، إشكالية السترجة في المجال السمعي البصري، محاضرة مصورة في التعليمية للمحاضر كين روبنسون أنموذجا، رسالة ماجستير في الترجمة، جامعة تلمسان،2014.
- قرين زهور ، إشكالية الرقابة في سترجة الأفلام السينمائية، فيلم أندي جان أنموذجا، رسالة ماجستير في الترجمة، جامعة وهران،2014.

المصادر و المراجع باللغة الاجنبية:

- Baker, M., & Hochel, B., Dubbing. In M. Baker (Ed.), Routledge encyclopedia of translation studies, London, England: Routledge, 1998.
- Bassnett, S., Translation studies (3rd ed.). London, England: Routledge, 2002.
- Bastin George L., Adaptation, Encyclopedia of Translation Studies , Routledge, 2001.

- Bell R. T., Translation and translating: Theory and practice, Longman, 1991.
- Berman Antoine, Translation And The Trials Of The Foreign, Translated by: L.Venuti, in: The Translation Studies Reader.
- Chiaro D., Heiss, C., & Bucaria, C. (Eds.), Between text and image: Updating research in screen translation. Amsterdam, The Netherlands: John Benjamins, 2008.
- Delabastita D., Translation and the mass media. In S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.), *Translation, history and culture*. London, England: Cassell, 1990.
- Delabastita D., Introduction. *The Translator*, 1996.
- Diaz Cintas J, Remael A, Audiovisual Translation: Subtitling, Manchester, St Jerome, 2007.
- Diaz-Cintaz Jorge, Remael Aline, Audiovisual Translation: Subtitling, St. Jerome Pub., 2007, P.12
- Gamal M., AVT in the Arab world: a changing scene, TWQ.Vol.3.2, Melbourne, 2007
- Gambier Yves, Orientations de Recherche en Traduction Audiovisuelle, in : target 18 :2, Benjamins, 2006.
- Gambier Yves, Orientations de Recherche en Traduction Audiovisuelle, in : target 18 :2, Benjamins, 2006.
- Gottlieb Henrik, Subtitling, in :Routledge Encyclopedia of Translation Studies, ed. Mona Baker, Routledge, London and new York, 2001.

- Hewson L., & Martin, J., Redefining translation: The variational approach, Routledge.
-

182 VAUR Jean-Marc ; SERBAN, Adriana. La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous titrage. DE Boek : Bruxelles, 2008.
- Lefevere A, Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame Routledge.
- Low P., Song translation, In K. Brown (Ed.), *Encyclopedia of language & linguistics* (2. ed.), Amsterdam, The Netherlands: Elsevier, 2006.
- Luyken George-Michael et al., Overcoming Language barriers in Television : Dubbing and Subtitling for the European Audiance, The European Institute for the Media, Manchester, 1991.
- Milton John, Translation Studies and Adaptation Studies, in : Translation Research Projects 2, eds. Anthony Pym and alexander Perekrestenko, Tarragena: Intercultural Studies Group, spain, 2009.
- Nida Eugene Albert, Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and procedures involved in Bible translating, LEIDEN. E. J. BRILL, 1964.
- ORERO P., Topics in Audiovisual Translation, Benjamins Translation Library, 2004, VIII

- Paul Jonna, Homer and Cinema : Translation and Adaptation in Le Mépris, in : Tranalsation and the Classic, Translation as [illegible]nge in the History of Culture, eds. Lorna Hardwick and
183 [illegible]es Poter, Oxford University press, Oxford, 2008.
- S[illegible]ovar L. A. & Porter R. E., Intercultural communication: A reader (10th ed.), Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 2003
- Schaffner Christina, Action, in: Routledge Encyclopedia of Translation Studies 2001.
- Van Loon B. & Z., Introducing cultural studies, London, England: Icon, 1999.
- Venuti Lawrence, Genealogies Of Translation Theory: Schleiemacher, in: TTR: traduction, redaction, terminologie: etude sur le texte et ses transfor;ations, vol4, №2.
- Weissbort Daniel and Astradur Eysteinsson Translation- Theory and Practice, A Historical Reader, Oxford University Press,New ,2006.
- Yazıcı M., Translation norms or constraints. In G. I. Colipca (Ed.), Translation studies: Retrospective and prospective views. TRAS.RE.P. 2. Conference proceedings volume.

المقالات الصادرة في المجلات الأجنبية:

- Bernd benecke, Audio Description : phenomena of Information sequencing, EU-High-Level Scientific Conference

Series, LSP Translation Scenarios : Conference Proceeding, MuTra 2007.
- Chaume Frederic, Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation, Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, Volume 49, numéro 1, avril 2004.
- Chaume, F., Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation. *Meta: Translators' Journal*, 2004.
- Gambier Yves*, la traduction audiovisuelle un genre en expansion*, Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 49, n° 1, 2004.
- Gottlieb Henrik, *Multidimensional Translation : Semantics turned Semiotics*, MuTra 2005.
- Kissi Khalida, *Audiovisual Translation and Culture*, AlMutargim, no 17, Algharb, Oran, Janvier-Juin 2008.
- Merleau Lucien, Les sous titres … un mal nécessaire, , Meta, les presses de l'Université de Montréal, Vol.27, N®03, Septembre 1982.

الرسائل الأكاديمية الأجنبية:

- Baumgarten N. (2005): The secret agent: Film dubbing and the influence of the English language on German communicative preferences. Towards a model for the analysis of language use in 185 ual media (PhD thesis, University of Hamburg, Hamburg, Germany).
- Loucif Hala, la dimension culturelle dans la traduction audiovisuelle, cas du sous titrage dans le film Mascarades, de Lyes Salem, thèse de magistère en traduction, université Constantine, 2011.
- Reich Pavel, The Film and the Book Translation, (Thesis), Masaryk University, 2006.
- Yüksek Lisans Tezi, Dubbing as a type of audiovisual translation: a study of its methods and constraints focusing on shrek 2, Thesis, University of ATILIM Üniversitesi, 2012.

القواميس:

- *Dictionary of media and communications*, Armonk, N.Y: M.E. Sharpe, 2009, "Humor".
- In Oxford Dictionary of English, Retrieved from Oxford Reference Online, "Humour".

المواقع الإلكترونية:

www.academia.edu

www.erudit.org/revue/meta

186 vw.redaction.be/electure/facilite.htm

www.transedi.se/index.htm

www.translationDirectory.com

https://books.google.dz/books?isbn=113501177X

http://www.wata.cc/forums/showthread.php

https://www.yabeyrouth.com/

https://www.mpaa.org/

ملـخـص

Résumé :

Depuis la nuit des temps, l'être humain a tendance à trouver des moyens de divertissements, de s'échapper de la réalité dure dans laquelle il peut vivre.

Le cinéma a été créé dans cette perspective, de pouvoir aider l'être humain à se créer un monde de fantaisie et de fiction, un monde où tout est permis ; il fut donc le fruit de plusieurs siècles d'évolution technologique, de curiosité artistique, et de soif de merveilleux.

Le cinéma Algérien a fait ses débuts au cœur de la guerre de libération, on y trouve des œuvres de qualité. Le septième art algérien s'est développé avec les festivals et les autres activités culturelles. Et il a été passé par de grandes étapes, les premiers chefs-d'œuvres étaient inspirés de l'histoire d'Algérie et de la guerre de libération nationale.

Parlant du cinéma Locale et mondial nous conduira directement envers l'ouverture d'une culture à une autre, à travers le film cinématographique. Ce qui impliquera la traduction dans l'audiovisuel, car depuis que le peuple a voulu suivre le film étranger dans sa langue maternelle, le monde du cinéma a vu

une tendance à traduire ce film en le sous titrant ou en le doublant.

Le doublage est « le remplacement de la langue originale de tournage d'une œuvre audiovisuelle (film, série, etc.) par une langue parlée par la population de zones géographiques où doit être diffusée cette œuvre. Il sert aussi à remplacer, en partie ou en totalité, la voix d'un acteur par celle d'un autre dans la langue de tournage, pour des raisons artistiques ou autres ».

Ce travail de recherche met en lumières les différents modes de la traduction audiovisuelle, en se focalisant sur le doublage, sur sa technicité et méthodologie et challenges, suivi d'une analyse du film « les portes du soleil Algérie pour toujours » réalisé par Jean-Marc Minéo.

Il a été fait dans une perspective de mettre la lumière sur le doublage dans le monde arabe et surtout dans le cinéma Algérien, qui est un champ d'étude très peu exploré et dont l'avenir est très promoteur.

Abstract :

The human being has always tended to find means of entertainment, to escape from the hard reality in which he can live.

Cinema was created in this perspective, to be able to help the human being create a world of fantasy and fiction, a world where everything is allowed; it was the fruit of several centuries of technological evolution, artistic curiosity, and thirst for wonder.

Algerian cinema made its debut at the heart of the liberation war. The seventh Algerian art developed through festivals and other cultural activities, and it went through great stages, the first masterpieces were inspired by the history of Algeria and the war of national liberation.

Speaking of local and global cinema will lead us directly to the opening of one culture to another, through the cinematographic film. This implies audiovisual translation, because since the people wanted to follow the foreign film in their native languages, the world of cinema has seen a tendency to translate these films by subtitling or dubbing it.

Dubbing is "the replacement of the original language of an audiovisual work (film, series, etc.) by a language spoken by the population of geographical areas where this work is to be broadcast. It also serves to replace, in part or in whole, the voice of an actor by that of another in the language of filming, for artistic or other reasons."

This research project highlights the different modes of audiovisual translation, focusing on dubbing, its technicality and methodology and challenges, followed by an analysis of the film « les portes du soleil Algérie pour toujours » directed by Jean-Marc Minéo.

In a perspective to shed light on dubbing in the Arab world and especially in the Algerian Cinema, which is a field of study very little explored and whose future is very promoter.

ملخص:

كانت و لا زالت السينما وسيلة ترفيهية تنقل المشاهد إلى عوالم مختلفة، إلا أن الأمر تطور إلى أن أصبحت صناعة قائمة بذاتها، مما أدى ألا ضرورة الترجمة، فظهرت الترجمة السمعية البصرية، و ظهر النزاع الأزلي بين التقريب و التغريب.

الدبلجة وجه من أوجه الترجمة السمعية البصرية له تقنياته و تحدياته و آفاق يتطلع إليها. و مواكبة للعصر، أصبحت السينما الجزائرية تتطلع للعالمية مما استدعى إعادة النظر في واقع الدبلجة.

كلمات مفتاحية:

الترجمة السمعية البصرية، الدبلجة، التقريب، التغريب، السينما الجزائرية، التحديات الثقافية.

ملخص

كانت و لا زالت السينما وسيلة ترفيهية تنقل المشاهد إلى عوالم مختلفة، إلا أن الأمر تطور إلى أن أصبحت صناعة قائمة بذاتها، مما أدى ألا ضرورة الترجمة، فظهرت الترجمة السمعية البصرية، و ظهر النزاع الأزلي بين التقريب و التغريب. الدبلجة وجه من أوجه الترجمة السمعية البصرية له تقنياته و تحدياته و آفاق يتطلع إليها. و مواكبة للعصر، أصبحت السينما الجزائرية تتطلع للعالمية مما استدعى إعادة النظر في واقع الدبلجة.

الكلمات المفتاحية:

الترجمة السمعية البصرية؛ الدبلجة؛ التقريب؛ التغريب؛ الأمانة؛ التصرف؛ السينما الجزائرية؛ التحديات الثقافية؛ ترجمة الصوت؛ ترجمة الصورة.

نوقشت 27 نوفمبر2017